

ملامح رومانسية


MOËNIS TAHA-HUSSEIN

SILHOUETTES ROMANTIQUES

DAR AL MAAREF — LE CAIRE

د. مؤنس طه حسين

ترجمة

د. محمد علي الكردي

من إصدارات دورة

«شوقي ولامارتين»

(باريس - أكتوبر ٢٠٠٦)



ملامح رومانسية

د. مؤنس طه حسين

ترجمة

د. محمد علي الكردي

الكويت

2006

راجع هذا الكتاب وأشرف على طباعته

عبدالعزيز محمد جمعة

الصف والتنفيذ

قسم الكمبيوتر في الأمانة العامة للمؤسسة

تصميم الغلاف والإخراج الداخلي

محمد العلي

فهرسة مكتبة الكويت الوطنية أثناء النشر

840 . 9014 حسين ، مؤنس طه

ملامح رومانسية/ مؤنس طه حسين ؛ ترجمة محمد علي الكردي . - ط١ . - الكويت : مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ، 2006م .

200 ص ؛ 17×24سم

مترجم عن : silhouettes romantiques

١ - الرومانسية في الأدب الفرنسي 2 - الأدب الفرنسي - القرن ١٩ - تاريخ ونقد

3 - الأدباء الفرنسيون - دراسة

أ - الكردي ، محمد علي (مترجم) ب - العنوان

ج - مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ، الكويت (ناشر)

ردمك: ISBN : 99906 -72 - 34 - 2

رقم الإيداع : Depository Number: 2006 / 396

العنوان الأصلي للكتاب

SILHOUETTES ROMANTIQUES

من منشورات

DAR AL-MAAREF - LE CAIRE

هاتف: 2430514 فاكس: 2455039 (00965)

E-mail : kw@albabtainprize.org

التصـــديـــر

ينفـرد كتـاب «مـلامح رومـانسيـة» بـأهمية خـاصـة في إصـدارات الدورة العـاشـرة للمؤسسة، دورة شوقي ولامارتين، حيث عرض مؤلفه «باللغة الفرنسية» المرحوم الدكتور مـؤنس طـه حـسين للعـديد من قـضـايا الرومـانسـيـة كـمـقـالتـه: خطاب مـخـالف عن الرومانسية، كما عرض للعديد من أبرز أعلام الرومانسية الفرنسية من أمثال: هيجو، وألفريد دي فيني وألفريد دي موسيه وبروسبير ميريميه وجورج صاند وجيرار دي نرفال وشارل بودلير، وتحدث عن ديوان الجزاءات لفيكتور هيجو.

وتنبع أهمية الكتاب بخلاف المسائل المثارة فيه، من أن مؤلفه وهو ابن عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين رحمهما الله، لم يطاول أباه - لظروف خارجة عن إرادته - ، من حيث الشهرة وكثرة الإنتاج والفصاحة والبيان في لغته الأم، اللغة العربية، إذ تربى الدكتور مؤنس في شبه معزل عن أبيه - لانشغالاته الكبرى - فتولت أمه الفرنسية تربيته، ونال شهاداته الجامعية والعليا من جامعات فرنسية، الأمر الذي كان له أكبر الأثر في توجيه حياته العلمية والعملية من ثمَّ، فضلاً عن أنه قضى ردحًا طويلاً من عمره في باريس. وفي هذا يقول مؤنس إنه كان يتلجلج عندما يناقشه أبوه في مسألة من مسائل اللغة العربية، وهو أمر لا حيلة له فيه.

يقول د. مؤنس في تمهيد الكتاب «إنه لا يرمي إلى تقديم عمل أكاديمي تهيمن عليه المراجع العلمية» وليس معنى هذا أن الكتاب يفتقر إلى العلمية، وإنما قصد المؤلف في منهجه هذا تحقيق المتعة والفائدة دون الإغراق في التنظير الممل، وهذه إحدى

مزايا الكتاب، وليس إحدى مثالبه، فإنه برغم هذا القول كان المؤلف يعرض كل موضوع عرضًا علميًا تحليليًا، وضع فيه من ثقافته الفرنسية العالية وخلفيته الثقافية العربية ما يجعله كتابًا جديرًا بالقراءة.

وإذ أقدم هذا الكتاب للقارئ العربي، فإنني أقدم جزيل الشكر إلى الأخ الدكتور محمد علي الكردي الذي ترجمه بجماليّة واقتدار وبأسلوب وفصاحة رفيعين، والشكر موصول إلى كل من ساهم في إعداد هذا الكتاب ومراجعته وتدقيقه. وأحمد إلى المولى تعالى أن قدّرنا على إبراز هذا الكتاب إلى رحاب المطالعة العامة، وإخراجه من وهدة محدودية وخصوصية الاطلاع. وقد ألحقنا بالكتاب مقالة للدكتور عبدالرشيد الصادق محمودي، صديق المؤلف، كتبها بعد رحيل الدكتور مؤنس، وهي من المقالات النادرة - إذ لم يكن المرحوم من محبذي التعرض للأضواء أو الساعين إلى الشهرة - ، فالشكر موصول للدكتور محمودي، وللدكتور أحمد درويش الذي زودنا بهذه المقالة..

والله ولي النعم،،،

عبدالعزيز سعود البابطين

الكويت الرابع من شعبان 1427هـ
الموافق الثامن والعشرين من أغسطس 2006م

****

مقدمة المترجم

لم أكن أدري حينما شرعت في ترجمة كتاب مؤنس طه حسين «ملامح رومانسية»[1] عن الفرنسية أن المعلومات المتوافرة عن المؤلف جد ضئيلة، فهي لا تُغني من جوع ولا تشبع نهم المتطلع إلى التعرف على الحياة العلمية والأدبية للابن الأكبر لعميد الأدب العربي. ولعل الغريب في الأمر أن الإشارة إليه في الصحافة أو في غيرها من وسائل الإعلام طفيفة؛ بل ولم تبرز شذراتها إلى العيان إلا عند وفاته في السابع والعشرين من نوفمبر عام ٢٠٠٤ عن عمر يناهز - كما قيل - الثانية والثمانين، وهو ما يطابق ما أخبرتني به زميلة كريمة بقسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب جامعة القاهرة، وهى الدكتورة آمال إبراهيم فريد، عن أنه من مواليد الثامن من سبتمبر لعام ١٩٢٢ .

وتفيد بعض المعلومات أن مؤنس طه حسين قد استقر في فرنسا بعد حصوله على درجة الدكتوراة في الآداب من السوربون[2] منذ عقد الستينيات من القرن العشرين؛ وأنه عمل بقسم الترجمة بمنظمة اليونسكو طيلة حياته المتبقية. ويُنسب إليه كتاب ضخم يقع في حوالي ثمانمائة صفحة يضم مذكراته عن حياته وحياة والده وأن هذه المذكرات قد لفتت انتباه وزير الثقافة في مصر فاروق حسني الذي عقد العزم على ترجمتها إلى العربية، ولكن هذه الترجمة لم تر النور حتى يومنا هذا[3].

وتفيد معلومات أخرى أن هذه المذكرات لم تحظ بالاهتمام الكافي في فرنسا، ولذلك سوف يتم نشرها في مصر. كما تفيد أن محاولات الكاتب الأدبية في فرنسا

1 - Moënis Taha Hussein, Silhouettes romantiques. DAR AL MAAREF.

2- Moënis Taha Hussein, Le Romantisme Français et l'Islam. DAR AL MAAREF. Liban, 1962.

3- http: www. Weghatnazar 10/ 25 / 2005.

ومنها مجموعته الشعرية الأولى «كان الفجر شاحبًا» ومجموعته الثانية «الصباح الصافي» المكتوبتان باللغة الفرنسية لم يكتب لهما النجاح[1].

☆☆☆☆

لقد صدر كتاب «ملامح رومانسية» للدكتور مؤنس طه حسين عن دار المعارف المصرية بدون تاريخ محدد، إلا أنه، في أغلب الظن، قد نُشر بعد ظهور دراسة المؤلف المطولة عن «الرومانسية الفرنسية والإسلام» التي كانت بمثابة رسالته للحصول على درجة دكتوراة الدولة في الآداب، بدار المعارف اللبنانية عام ١٩٦٢ . ويرجع هذا الترجيح إلى وقوعنا على كثير من الاستشهادات والاقتباسات المأخوذة عن هذه الأطروحة، والتي لا يشير إليها صاحبها – للأسف، بدقة إذ يكتفي بتنصيصها دون ذكر موقعها من هذه الرسالة.

من ثم، يمكن القول بأن هذه الدراسة، التي نحن بصدد ترجمتها، والتي ينص المؤلف صراحةً في مقدمتها بأنه لا يرمي بها إلى تقديم عمل أكاديمي صارم مثقل بالوثائق والمراجع، بل أرادها أشبه ما تكون بعرض محرر من القيود لأهم ما عنَّ له من تصورات وتأملات حول رواد الحركة الرومانسية الفرنسية في إطار علاقتهم بالمؤثرات الإسلامية، بالإضافة إلى ما تأتى له من خطرات حول بعض الرموز الأخرى لهذه الحركة ولغيرها من التيارات الأدبية الموازية لها خلال القرن التاسع عشر.

على هذا النحو، تضم هذه الدراسة تسعة فصول متباينة في القصر والطول، يتناول فيها صاحبها بالدرس والتحليل السمات الفارقة في الخطاب الرومانسي، ويقدم مجموعة من «البورتريهات» أو اللوحات لكل من فيكتور هيجو في ديوانه «الشرقيات» مع إبراز الجوانب الإيجابية والسلبية في رؤيته للشرق، ولشاعر «الليالي» الشهير ألفريد دي موسيه المجني عليه، ولجورج صاند وتمردها على المجتمع التقليدي، ولألفريد

1- http: www. Akhbarelyom org. eg / akhersaa / issues / 3607 / 0300 html.

دي فيني ومدى تجديده في مجال ما أسماه بالشعر الفلسفي، ولجيرار دي نرفال في ما يخص تصويره لليالي رمضان في القسطنطينية وللسمات المعارضة للرومانسية في كتابات بروسبير مريميه. وأخيرًا يُفرد الكاتب فصلاً مطولاً لتحليل قصيدة واحدة من أهم قصائد بودلير، مؤسس الحركة الرمزية، في ديوانه الشهير : «أزهار الشر».

وقد نتساءل، مع المؤلف الذي كان يتساءل عن مواءمة دراسته للرومانسية لجيل الستينيات، عن مدى ملاءمتها لجيلنا في بدايات القرن الواحد والعشرين ! وكانت تعلة الكاتب في ذلك أن الرومانسية حركة أدبية وفنية متجددة، ولا يمكن أن تفتر لأنها تخاطب الشباب في كل زمان ومكان. وليس من شك في أننا، نحن أيضًا، في حاجة ماسة في عصرنا هذا، عصر التشرذم والتعصب الأعمى، إلى ما يشد أزرنا ويجدد آمالنا في حياة كريمة وشريفة.

ومع ذلك، فالرومانسية لم تخل من التغني، إلى جانب الحب والعواطف النبيلة، بمشاعر الحزن والأسى أمام عبثية الحياة وعشوائية الأقدار، ومن التعبير عن شقوة القلوب المحطمة أمام قسوة العواطف الجياشة والدفقات الغريزية التي تقود إلى المنية. إلا أن أجمل ما في الرومانسية يظل تمرد الإنسان وثورته على كل الصعاب والعراقيل التي تقف أمام دفقة الحياة وتجددها المستمر.

ويسعدني ختامًا أن أشكر مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري وراعيها الفاضل، والشكر موصول إلى صديقي وزميلي الدكتور محمد زكريا عناني الذي اقترح عليّ ترجمة هذا النص الجميل؛ كما أشكر كلاً من الدكتور أحمد درويش والدكتور محمد أبوالشوارب لتزكيتهما لي للقيام بهذه الترجمة. وأضيف إلى ذلك شكري الخاص وامتناني للزميلة الدكتورة أسماء كامل التي كانت لي خير السند والمعين في إعداد هذا العدد الضخم من الهوامش الضرورية لتوضيح الترجمة العربية وإثرائها.

****

تمهيد

إليكم مجموعة من الدراسات عن الرومانسية الفرنسية، وهي وإن كان قد جازف بها جامعي لا يرعوي عن شيء، فإن القارئ لن يجد في هذا المجلد المتواضع ما يضفي بصفة عامة على الأعمال الأكاديمية، إن لم يكن بعضًا من السلطة، فعلى الأقل شيئًا من الوزن : مثل وحدة الخطاب، والاقتصاد في المادة، والجهاز النقدي. كما أني لا أزعم، بالفعل، أن الفصول، التي سوف تطالعونها، تشكل مؤلفًا «منهجيًا»؛ وإن كان ذلك لا يعني أننا هنا بصدد بعض الملاحظات التي خطها الهوى على الورق إثر قراءتين أملتهما الضرورة، أو على هامش درس لزم إعداده. إن البحث، الذي سمح لي بتحرير هذه الصفحات، لم يكن بالتأكيد مثمرًا في كل الحالات، ومع ذلك، فلقد بدا لصاحبه أن هذه الصفحات سوف تقابل بمزيد من المتعة، نظرًا لما تعالجه من موضوع، وبسبب خلوها من المراجع إذْ لا يُراد لها أن تكون متكلفة، وبسبب إفلاتها أيضًا من الهيمنة العلمية وإن لم تتحرر منها تمامًا، وذلك لأنها تهدف إلى المتعة بقدر ما تهدف إلى التعليم. أضف إلى ذلك، أنه يجب أن يكون التواضع حَكَمًا لكل ناقد ؟ وعلينا للاقتناع بذلك تذكر حكمة ألفريد دي فينيي في قوله : «إن الزمن كفيل بأن ينزع عن كل الكتب كثيرًا من ملاءمتها للظروف وطلاوتها وعظمتها إلى درجة نميل فيها إلى اعتبارها أشبه بالمسرحيات التي لا تصلح إلا لزمان كتابتها».

ولكن قد يسأل سائل : هل يُعد هذا الكتاب عن الرومانسية الفرنسية ملائمًا للحظة التي وضع فيها ؟ ألا تعد عملية مخاطبة العقول في عام ١٩٦٠ عن حركة أدبية وفنية نبعد عنها بما يزيد على قرن عملاً غير مواكب لأوانه. فما يمكن أن يهم الناس من أمر شخصيات «رونيه» (René) و«إلفير» (Elvire) و«المبيو» (Olympio)[1] في عصر

الذرة ؟ سوف يجاب على ذلك بأنه ليس من المحرم على الفكر أن تعد الرومانسية حركة ما زالت حية إلى يومنا هذا، إذ إنه لو كان يقيني يخالف ذلك لما عهدت بهذه النصوص إلى الناشر. وليس من شك في أن العديد من الباحثين قد كتبوا، منذ مائة عام انقضت، عن هذه الحقبة الأدبية والفنية الجذابة التي تعد ربما – ولا حرج في قول ذلك – أكثر الفترات جاذبية في ما عرفته أوروبا. إن النقد الأكاديمي، أو غيره، لم يتوان عن البحث والتنقيب في هذا المجال الخصيب. ولقد كان من جراء هذا الاستقصاء المنهجي أن الرومانسيين أصبحوا بدورهم في عداد «الكلاسيكيين». إذ إن أسماء أمثال «نودييه» (Nodier) و«مدام ريكاميه» (Mme Récamier) و«سانت – بيف» (Ste-Beuve) أصبحت مألوفة لدينا إلى درجة تُعد فيها من الأسماء المتداولة[٢] ، لا جرم لذلك أن تعتاد المعاهد المدرسية والكليات تعليم «فيكتور هيجو» (V. Hugo) أو رواية «الأحمر والأسود»[٣] على شاكلة تلقينها للطلاب «كورناي» (Corneille) أو كتاب «تليماك»[٤].

ومع ذلك فهناك فرق بين أدب القرن السابع عشر، وحتى أدب القرن الثامن عشر وأدب العصر الرومانسي. ويتلخص هذا الفرق في كون شعراء وكتاب وفناني النصف الأول من القرن التاسع عشر يتمتعون، منذ ما يزيد على قرن وبضع سنين، بشهرة لا تنقطع لدى شباب المدارس والجامعات وغالبية النساء وكبار السن. ولا شك أن هذه الحظوة مثيرة للدهشة حقًا حينما نفكر فيما كاله الرومانسيون أنفسهم – في البداية – لحركتهم من ضربات وكذلك دعاة الواقعية والطبيعية والبرناسية والرمزية فيما بعد؛ هذا إذا اكتفينا فقط بذكر التيارات الأدبية الرئيسية التي أعقبت الرومانسية. ومن ثم يجدر بنا الاعتراف بأن هذا الازدهار الدائم للرومانسية لم يكن يحظى بتقدير الجميع. ونحن نجد، حتى من غير الإشارة إلى أصحاب الأفكار العتيقة وبرجوازية عام ١٨٣٠ التي كانت تخشى كل تجديد، أنه سرعان ما ظهرت فئة من المناوئين عملت على شجب كل ما تسمح به الرومانسية من سماحة عاطفية، واعترافات كاذبة وتوهج غير سوي : وأولهم «موسيه» (Musset)[٥] الذي سخر من هؤلاء «الحالمين»، ثم «نرفال» (Nerval)[٦]

وجوتييه (Gautier)[٧] اللذان افلتا من الحركة. أما «بودلير» (Baudelaire)، الذي كان يجاهر بإعجابه الشديد برئيسها[٨]، فسرعان ما ابتكر شعر «الحداثة»[٩]. أضف إلى ذلك حركات على شاكلة البرناسية، والرمزية خاصة، وبعض المحاولات المعزولة مثل محاولة «لوتريامون» (Lautréamont) الذي نعت التأوهات الشعرية لهذا العصر بالسفسطة، ومحاولات السريالية التي أعلن عنها «أبوللينير» (Apollinaire)[١٠] وكل ما يمكن اعتباره بحق بمثابة هجوم متكرر ضد الرومانسية. لذلك لا يتوانى عصرنا في تشدده المنشود والفعلي عن التهكم على الشكاوي الصبيانية المتكلفة لمؤلف نشيد «البحيرة»[١١]، وعلى الحماس العاطفي «لجورج صاند» (G. Sand)[١٢] إلا أنه إذا كان يصعب علينا نكران مثالية الرومانسيين المجاوزة لكل صواب، فإن ذلك لا يعني بالضرورة أنهم كانوا دومًا سخفاء.

وليس علينا أن ننخدع في هذا الشأن، إذ إن هذه العداوة المعلنة من قبل خمسة أو ستة أجيال لا تفسير لها إلا هذا الحنق الذي تشعر به حيال تعبير جمالي لا تستطيع أن تنكر، رغمًا عنها، أنه يخصها. ذلك أننا ندين بالكثير للرومانسية، الأمر الذي يثير حفيظتنا عليها بعض الشيء؛ خاصةً وأن كل المظاهر الفنية للنصف الثاني من القرن التاسع عشر ومن قرننا العشرين ليست – في نهاية المطاف – إلا ضربًا من المحاولات العنيفة والمتعالية لإزاحة نير يشكل، في الوقت نفسه، نوعًا من العبودية اللذيذة. إذ مهما قيل في هذا الشأن، فمن المؤكد أن الآداب والفنون الحديثة تدين بكل شيء تقريبًا للرومانسية : «ازهار الشر» لبودلير ما كانت لترى النور لولا الطابع المرضي لبيرون (Byron)[١٣] و«أناشيد مالدورور» للوتريامون (Lautréamont)[١٤] لولا سخرية ستاندال اللاذعة والتأثيرية ولولا لوحات دي لا كروا (De lacroix)[١٥] وفي الواقع، يكاد يتم كل شيء كما لو أننا ما زلنا، ولا نزال دومًا من الرومانسيين، غير أننا، من الآن فصاعدًا، رومانسيون يخجلون من قبول واقعهم على ما هو عليه إلى درجة لا

تُعد فيها مجازفة جنونية أن نؤكد ميلاد كل من الفن والأدب الحديث في صحبة نوع من الوعي الشقي، أي من الرؤية المتبصرة.

من ثم، لم يخطئ بعض النقاد، مثل رولان دي رونيفيل (Rolland de Renéville) في اعتقادهم بأنه لم تحدث قطيعة في مطلع القرن الماضي، وبأن شعراء وكتابًا على شاكلة كل من فيون (Villon) ورونسار (Ronsard) ورابليه (Rabelais) وباسكال (Pascal) وبوسويه (Bossuet) وراسين (Racine) ، بل وديدرو (Diderot) كانوا رومانسيين قبل ظهور المسمى[١٦]. الا نجد في أعمالهم التيمات الرئيسة التي سوف يعالجها باقتدار كل من لامارتين وهيجو وفينيي ونرفال؟ وإذا كانت الرومانسية ضربًا من الثورة، فهذا ما نكتشفه لدى شاعر «الوصية الصغرى والكبرى»[١٧]، ولدى مؤلف «جاك الجبري»[١٨]. وإذا كانت الرومانسية ترتفد دومًا من مصدري إلهامها وهما الحب والموت، فليس من الصعب ملاحظة أن قصائد رونسار (Ronsard) وأجمل صفحات كتاب «الأفكار» (Les Pensées) وبعض مواعظ «نسر أسقفية مو» (Meaux)[١٩] ومسرحيتي «بيرينيس» و«فيدرا»[٢٠] تختلج جميعًا إما بسَوْرة العاطفة وإما بـ «هوس النهاية الحتمية للإنسان». من ثم، علينا، بدلاً من مقابلة الكلاسيكية بالرومانسية، على طريقة الكتب المدرسية، أن نبحث عن نوع من الاستمرارية للرومانسية ليس في مجال الأدب فحسب، وإنما أيضًا فيما يخص الإنسان. على كل حال، إن التمرد يبدأ مع إبليس. وبالنسبة لبعض الناس مع بروميثيوس. ومهما يكن الأمر، فإن البطولة والوحدة والإحساس بالقدر أحاسيس نجدها جميعًا إما عند إسخيلوس، وإما عند إيزودور دوكاس (Isidore Du Casse)[٢١]

لقد قادتنا القراءات العديدة بما أثارته لدينا من تأملات إلى الاعتقاد بصلاحية الرومانسية لكل الأزمنة والبلدان : فهي التي تلهم العصر الأول للنهضة الإيطالية والعصر الذهبي الإسباني والقرن الثامن عشر الإنجليزي والألماني وحقبًا وأماكن أخرى، وهي التي تحرك لوحات روبنس (Rubens)[٢٢]، وتضخم إلى أقصى حد

شخصيات الجريكو (El Gréco)[٢٣] الروحانية، وتؤرق لوحات تانتوريه[٢٤] (Tintoret)، وتلهم مسرح وقصائد شكسبير وروايات ريشاردسون[٢٥] والأب بريفو[٢٦] (Prévost) وأناشيد الليل لنوفاليس[٢٧]، وهي أيضًا ما نستشفها في أوبرا أورفيو لمونتفردي[٢٨] وأوبرا موتسار[٢٩]. وإنه لمن الطريف حقًا أن نعيد دراسة تاريخ الحضارات باعتبارها، على عكس ما يقول فاليري، خالدة، إذ يبدو جد مناسب لبعض الناس دفن الماضي، كما تحاول فعله اليوم مجموعة من النفوس الكئيبة. لا غرو، من ثم، أن تنتقم الرومانسية لنفسها بتغذيتها لجذورها الأرضية التي سوف تنهار بسببها كل الصروح التي قامت على أكتافها. فأراجون (Aragon) السريالي المناضل[٣٠] ينشر اليوم دواوين تفوق أكثر الشعر الرومانسي شعوثة، وإن كان لا يخلو، مع ذلك، من الجمال. إن الرومانسية، في حضورها الماثل في كل العصور ومختلف الأمكنة، تشكل، مثلها في ذلك مثل الكلاسيكية، احتياجًا فكريًا وعاطفيًا؛ وإذا كان علينا تبني صيغة بودلير الشهيرة التي تريد للرومانسية أن «تكون التعبير الأحدث والأكثر مواكبة للجمال»، فإن ما سوف نستخلصه هو أن كل إبداع مبتكر وكل جديد مثير وكل عمل غير متوقع سمات تُعرف بها الرومانسية تحديدًا.

عندئذٍ ماذا يمكن أن يفصل زماننا عن زمن الرومانسيين ؟ إن ما يفصلنا عنهم، وقد يبدو هذا بالغ الغرابة، هو أن الرومانسيين كانوا يشعرون بشدة بعدم جدوى ثورتهم إلى حد اقتناعهم بفشلها النهائي. إذ لا يمكن، بالنسبة لهم، أن يكون الفعل «قرين الحلم» وليس للفجوة بين الفن والحياة أن تُجب. أما نحن فنفكر بطريقة مغايرة : نحن، في الواقع، أكثر تفاؤلاً. لذلك نجتهد في العمل على التوفيق بين الواقع والخيال أو، بطريقة أدق، نجتهد في جعل الخيال أساسًا للواقع. من هنا يصعب علينا فهم موقف كل من رامبو (Rimbaud)[٣١] وبريتون (Breton)[٣٢] إذا لم نأخذ في الاعتبار هذا النوع من الرومانسية الواعية التي تصل باليأس وعبثية الوضع الإنساني إلى نهايتهما القصوى. إن المهمة التي سعى إلى تحقيقها إبان القرن التاسع عشر كبار

أصحاب النزعة «الإشراقية» على شاكلة هوفمان (Hoffmann)[٣٣] ونرفال (Nerval) وبو (Poë) [٣٤] ما زالت تشكل حتى اليوم مسعى الباحثين عن المطلق والمهمومين بالإنسانية وسائحي اللانهائية من أمثال جيد (Gide) [٣٥]ومورياك Mauriac[٣٦] وجرين (Green)[٣٧] وإيلوار (Eluard)[٣٨] وهم ضمائر عصرنا المعذبة.

ويجدر بنا، بالطبع، أن نأخذ في الاعتبار نصيب الرومانسية غير الفرنسية، خاصة وأنها قد برزت في إنجلترا، وفي ألمانيا بوجه خاص. ذلك أن بلد ديكارت لم يعرف، بمعنى القول، أزمات الرومانسية الحادة حتى في أوج احتدامها. غير أن هذا الحديث قد يجرفنا بعيدًا، لذلك سوف نشير إليه منذ الفصل الأول لهذا الكتاب.

واسمحوا لي، قبل أن أختتم هذا التمهيد، ببعض الكلمات حول ما سوف يلي: إن هذا الكتاب الصغير أقرب إلى سلسلة متقطعة من اللوحات منه إلى دراسة نظرية لمجمل الحركة الرومانسية الفرنسية. والنماذج، التي يقدمها، لا شك مبهرة : فها هو ذا فيكتور هيجو (V. Hugo) الذي أصبح من الصعب الحديث عنه من غير اللجوء إلى الضحك، وألفريد دي فينيي (A. de Vigny) الذي يُساء فهمه في العادة، وبروسبير ميريميه (P. Mérimée) الذي يثبط عزم أكثر المفسرين صبرًا، وجورج صاند (G. Sand)[٣٩] التي لا تكف الأسطورة أبدًا عن تشويه صورتها، وجيرار دي نرفال (G. de Nerval)، هذا الهارب اللذيذ من الرومانسية الرسمية، وشارل بودلير (Ch. Baudelaire)، أخيرًا، الرومانسي واللارومانسي معًا، الذي يلخص بطريقة مبهرة الماضي والحاضر. ولعل ما يستوقفنا لدى الجميع هو هذه القوة الخارقة للشخصية؛ وهي ظاهرة لم تكن نادرة خلال السنوات الستين الأولى من القرن التاسع عشر، كما أنها لم تكن وقفًا على فرنسا، إذ إن أوروبا كلها حظيت منها بالنصيب الوافر. ومهما يكن الأمر، فإن أوروبا في تميزها هذا لم تشهد قط في تاريخها مثل هذا الحشد من العبقريات التي غمرت، بالمعنى الحرفي للكلمة، كل مجالات الشعر والتصوير

والموسيقى والرواية والمجتمع والسياسة والفكر. نتساءل : هل قدمت حقبة أخرى من التاريخ هذا العدد المذهل من الفنانين الأفذاذ الذين – لنُقر بذلك – لم يبلغ شأوهم أحد؟ هل كانت هذه لحظة فريدة ؟ نحن نميل إلى تصديق ذلك. وليس من شك في أن عصورًا عظيمة أخرى قد سبقتها، ولكنها لم تتوافر بعامة إلا لبلد واحد، وفي إطار أدب واحد، أو لغة أو حضارة بعينها مثل عصور بريكليس وأوكتافيوس ولويس الرابع عشر التي شكلت توهجًا يونانياً ولاتينياً وفرنسياً؛ هذا بينما سوف يحدث، منذ فجر القرن التاسع عشر وخلال خمسين سنة منه، في كل أوروبا ما يشبه التواطؤ الجمالي العام : إذ إن إنجلترا، وألمانيا في المقام الأول، ثم فرنسا وإيطاليا وإسبانيا والبرتغال وروسيا وبولندا، وبلدان أخرى بالتأكيد، سوف تهب لنا بسخاء بالغ التأثير وثراء لا يصدق عددًا من الشعراء والروائيين العمالقة الذين لم يُسمع بمثلهم من قبل، بالإضافة إلى الملحنين المدهشين والمصورين الأفذاذ والسياسيين المشهود لهم، ونساء المجتمع الرائعات والفلاسفة الذين غيروا حتى الجذور طرائق تفكيرنا. إننا سوف نُبهر، من غير شك، حينما نذكر هذه الأسماء المدوية مثل أسماء بيتهوفن وشوبان وبرليوز وشومان وروسيني وجويا وديلاكروا ودوميه وجوته وشاتوبريان وليوباردي ومانزوني وبيرون وشيللي (وعلينا أيضًا أن نذكر عشرين، أو، على الأقل، ثلاثين اسمًا !). ولا تتوقف المعجزة عند هذا الحد. والأكثر غرابة هو أنه ليس هناك، بعامة، أي تخصص يحصر الشعراء الفنانين في مكان واحد، والموسيقيين أو رجالات السياسة في مكان آخر. كيف يمكننا إذن إقامة معيار للعظمة حينما تقدم، وفقًا للإجماع العام، ست أمم أوروبية في الوقت نفسه كلاً من كيتس وليوباردي وبوشكين وفينيي وجان – بول وجاريت[٤٠]؟

لعل الرومانسية تشكل اللحظة الفريدة في تاريخ الجمال حيث استطاع الفن، متجاوزًا كل الحدود الجغرافية والعرقية واللغوية والدينية والقومية والاجتماعية أن يعبر عن نفسه في أبهى صور العفوية، وهنا تقر عظمتها الحقيقية ويتحدد مصدر ولعنا بها

بالرغم من كل شيء. على هذا النحو، تظل الرومانسية هذه اللحظة النادرة والنفيسة التي أتاحت للبشرية أن تجتمع في تفاهم حول مثل أعلى وإن بقي، على كل حال، مقصورًا على الشعر. أليس هذا ما يبرر حنين قلوبنا، التي غشتها «الهمجية»، إلى قراءة قصيدة لموسيه أو الاستماع إلى معزوفة ليلية لشوبان، هذه الجنات التي تبدو لنا ربما أبعد من بعد «الهند أو الصين»؟

****

الهوامش

١- رونيــه (René) نص للكاتب شــاتوبريان (١٧٦٨ – ١٨٤٨) (F. René de Chateaubriand وهو يحمل اسـم الكاتب ويعد من أوائل النصوص (١٨٠٢) التي عبر فيها عن ظاهرة «مرض العصـر» المعروف عن الرومانسيين. ولقد نشـر في البداية في كتاب «عبقرية المسيحية» للمـؤلف. إلفير : شـخصية شعرية للكاتب والشـاعر لامـارتين (١٧٩٠ – ١٨٦٩) ومن أهم أعماله الشـعرية «التأملات الشعرية» (١٨٢٠) وبهذا الديوان أشـهر قصيدة عُرف بها وهي قصيدة «البحيرة» (Le Lac) أوليمبيو (Olympio) قصيدة لفيكتور هيجو.

٢ – شارل نوديه (١٧٨٠ – ١٨٤٤) كاتب فرنسي معروف بقصصه العجائبية التي فتحت الطريق لهذا التـيار الأدبي أمام نرفال والحـركة السريالية. مـدام جولي برنار ريكامـييه (١٧٧٧ – ١٨٤٩) : كاتبة فرنسية صديقة للكاتب شاتوبريان ومدام دي ستال وكان لها صـالون أدبي مشـهور. شـارل أوجسـتين سانت – بيف (١٨٠٤ – ١٨٦٩) كاتب وناقد فـرنسي شـهـير له أشعار ورواية واحدة (اللذة:Volupté) ومن أهم أعمـاله النقدية : «كتابات نقدية وبورتريهات أدبية»، و«بور – رويال» و«أحاديث الاثنين».

٣- «الأحـمـر والأسـود» : عنوان رواية شـهـيرة للكاتب الفـرنسي هنري بيل الملقب بسـتـاندال .Stendhal (1842 -1783)

٤ – بيير كورني: (1606 - 1684) P. Corneille كاتب فرنسي كلاسيكي مشهور ومن أهم أعماله المسرحية ذائعة الصيت «السيد» (.Le Cid) «مغامرات تليماك» للكاتب ورجل الدين فينيلون (1651- 1715) Fenelon وقد ترجمها الطهطاوي إلى العربية.

٥- ألفريد دي موسيه (١٨١٠ – ١٨٥٧) : الشاعر الفرنسي المشهور بغرامياته مع جورج صاند والتي سـجل آثارها المدمـرة في قـصـائد «الليـالي». وله مـسـرح يقـال بأنه للقـراءة وسـوف يكتسب شـهـرة بعـد وفـاته : «نزوة» و«نزوات مـاريان» و«فـانتـازيو» و«لا نمزح مـا الحب» و«لورانزاشيو» وغير ذلك. كما أن له سيرة ذاتية مـهمة لتأريخ الحـركة الرومانسية وعنوانها: «اعترافات ابن من أبناء العصر».

٦- جيرار دي نرفال (١٨٠٨ - ١٨٥٥) كاتب فرنسي مرموق وثيق الصلة بكبار الرومانسيين، وهو واسع الخيال ويميل إلى مزج الواقع بالحلم والماضي بالحاضر. ومن أهم أعماله «رحلات إلى الشرق» (١٨٥١) و«بنات النار» ورواية «أوريليا» غير قصائده «الخرافات» (Les Chimères.

٧ - تيوفيل جوتييه (١٨١١ - ١٨٧٢) كاتب فرنسي موال للحركة الرومانسية وناقد فني ومسرحي وكذلك كاتب لقصص يغلب عليها الخيال الجامح ولروايات كثيرة منها «رواية المومياء».

٨- يقصد فيكتور هيجو (١٨٠٢ - ١٨٨٥).

٩- شارل بودلير (١٨٢١ - ١٨٦٧) يُعد شارل بودلير وريثًا للرومانسية ومؤسسًا للمدرسة الرمزية وشعر الحداثة، ومن أهم أعماله الشعرية «أزهار الشر» (١٨٥٧) وقصائده النثرية.

١٠- جيوم أبوللينير (١٨٨٠ - ١٩١٨) كاتب وشاعر فرنسي تغنى بالطلائع الفنية (الرسامون التكعيبيون ١٩١٣) ومُنظِّر أدبي (الروح الجديدة والشعراء ١٩١٧). وهذا غير أعماله الشعرية المبتكرة مثل «كحوليات» (١٩١٣) و«الكتابات التصويرية» (Calligrammes 1918).

١١ - قصيدة «البحيرة» للشاعر لامارتين (١٧٩٠ - ١٨٦٩).

١٢- جورج صاند (١٨٠٤ - ١٨٧٦) : كاتبة فرنسية شهيرة عُرفت بغرامياتها مع جول صاندو الذي أعارها اسمه وموسيه وشوبان ولها إنتاج روائي غزير ذو طابع عاطفي واجتماعي.

١٣- لورد جورج جوردون بيرون (١٧٨٨ - ١٨٢٤) شاعر إنجليزى رومانسي شهير تغنى في قصائده بألم العيش وبالبطولات الثورية («دون جوان» و«مانفريد») ولقد توفي وهو يقاتل في ميسو لونجي دفاعًا عن استقلال اليونان ضد العثمانيين.

١٤- إيزودور دوكاس لوتريامون (١٨٤٦ - ١٨٧٠) : كاتب فرنسي اعتبره السرياليون رائدًا لحركتهم بسبب عنفه الثوري وميوله السوداوية. ومن أهم أعماله «أناشيد مالدورور» (١٨٦٩) و«قصائد» (١٨٧٠).

١٥- أوجين دي لاكروا (١٧٩٨ - ١٨٦٣) مؤسس المدرسة الرومانسية في فن التصوير. ومن أهم أعماله : «دانتي وفرجيل في الجحيم» (١٨٢٢) و«مشاهد من مجازر جزيرة شيو» (١٨٢٤) و«موت أشور بانيبال» (١٨٢٧) و«نساء الجزائر في مقصورتهم» (١٨٣٤).

١٦- فرانسوا فيون (١٤٣١ - ١٤٦٣) شاعر فرنسي مغامر خاطر بحياته أكثر من مرة. ومن أهم أعماله : «الوصية الصغرى» و«الوصية الكبرى» و«نعي فيون» (L'Epitaphe Villon) المعروفة «بأنشودة المشنوقين».

- **بيير رونسار (١٥٢٤ - ١٥٨٥) : بعد دراسة الآداب اليونانية واللاتينية، حاول رونسار مع جماعة «لابلياد» (La Pléiade) تجديد روح وشكل الشعر الفرنسي على المستوى الغنائي والملحمي.**

- **فرانسوا رابليه (١٤٩٤ - ١٥٥٣) كاتب فرنسي مشهور جمع بين الأدب الشعبي والأدب المتعالم. ويعد رابليه من كتاب الإنسانيات المرموقين الداعين إلى إحياء الفكر القديم والنهضة العلمية والأدبية. ومن أهم أعماله ذات الطابع الشعبي: «أعمال وأمجاد بنتاجرويل ذائع الصيت» و«حياة جرجنتوا الكبير التي لا تقدر بثمن».**

- **بليز باسكال (١٦٢٣ - ١٦٦٢) عالم وكاتب فرنسي شهير كتب مبحثًا في الأجسام المخروطية ونادى بوجود الفراغ مع توريتشللي. ومن أهم كتبه الفلسفية والدينية «كتاب الأفكار» (les Pensées)**

- **بوسويه (١٦٢٧ - ١٧٠٤) أسقف وكاتب فرنسي مشهور بخطبه الوعظية وكتاباته في مدح الديانة المسيحية.**

- **جان راسين (١٦٣٩ - ١٦٩٩) : كاتب مسرحى فرنسي شهير. ومن أهم أعماله المسرحية: تراجيديا «بيرنيس» (Bérénice) و«بايزيد» (Bajazet) و«أندروماك» (Andromaque) و«فيدرا» (Phèdre)**

- **دني ديدرو (١٧١٣ - ١٧٨٤): كاتب ومفكر فرنسي من عصر التنوير ومن أهم أعماله : مساهمته الكبرى في إعداد الموسوعة الكبرى وروايته «جاك الجبري» وحواريته «ابن أخ رامو».**

١٧- انظر الهامش ١٦ .

١٨- رواية ديدرو : (Jacques le Fataliste)

١٩ - هو الأسقف بوسويه، سابق الذكر.

٢٠- للكاتب المسرحي جان راسين سابق الذكر.

٢١- انظر هامش ١٤ .

٢٢- بطرس بولس روبنس (١٥٧٧ - ١٦٤٠) : رسام هولندي معروف بأسلوبه الباروك الزاخر بالألوان الحسية العنيفة. لوحاته تتوزع بين الموضوعات الدينية («القديس جريجوار وهو بابا» ١٦٠٧) («النزول من الصليب»، ١٦١٢) وموضوعات الحب: («زينة فينوس» ١٦١٣) («حديقة الحب» ١٦٣٥).

٢٣- ثيوتوكوبولوس الجريكو (١٥٤١ - ١٦١٤) رسام إسباني من أصول يونانية ذو أسلوب تعبيري يتميز بتمدد الأشكال وغرابة الإضاءة وعدم واقعية التشكيل، ومن لوحاته: «استشهاد القديس موريس» «المسيح في حديقة شجر الزيتون» «عبادة الرعاة».

٢٤- روبيستي التانتوريه (١٥١٨ - ١٥٩٤): رسام إيطالي شهير، معظم أعماله لوحات دينية تتميز بمهارة الخطوط والأضواء.

٢٥- صمويل ريشاردسون (١٦٨٩ - ١٧٦١) كاتب بريطاني ورواياته تتخذ شكل الرسائل ومعظمها يجمع بين الواقعية والعاطفة والوعظ الأخلاقي. ومن أهم رواياته «باميلا وإثابة الفضيلة» (١٧٤٠)، و(كلاريس هارلو ١٧٤٧ - ١٧٤٨).

٢٦- أنطوان فرانسوا المسمى بالأب بريفو (١٦٩٧ - ١٧٦٣) روائي فرنسي مشهور برواياته العاطفية والأخلاقية، وصاحب أشهر رواية عاطفية «مانون ليسكو» (Manon Lescaut)

٢٧ - فريدريش نوفاليس (١٧٧٢ - ١٨٠١) شاعر ألماني ينتمي إلى جماعة إينا الرومانسية، وهو يجمع بين النزعة الصوفية والتفسير الرمزي للطبيعة. ومن أشهر أعماله الشعرية («أناشيد إلى الليل»١٨٠٠).

٢٨- كلوديو مونتفردي (١٥٦٧ - ١٦٤٣) مؤلف موسيقي إيطالي وأحد مبتكري فن الأوبرا في إيطاليا («أورفيو» ١٦٠٧) («عودة أوليس إلى وطنه» ١٦٤٠).

٢٩- فولفجانج أماديوس موتسار (١٧٥٦ - ١٧٩١) موسيقي ألماني عظيم وأحد أعمدة فن الأوبرا. ومن أعماله المشهورة: («الاختطاف في السرايا»، ١٧٨٢) و(«الناي المسحور»، ١٧٩١)، وهذا غير ما ألفه من سمفونيات وسوناتا. ويتميز فنه بالبساطة والرقة.

٣٠- لوي أراجـون (١٨٩٧ – ١٩٨٢) كـاتب فـرنسي سـريالي (انظر روايتـه : «فـلاح باريس»، ١٩٢٦)، ثم تحول إلى النقد الاجتماعي بعد تحوله إلى الشيوعية (روايته «الأحياء الجميلة»، ١٩٣٦)، وله أعمال شعرية رائعة في المقاومة ضد النازية وفي الحب («الألم العميق»، ١٩٤١) و(«عيون إلسا»، ١٩٤٢).

٣١- أرتور رامبـو (١٨٥٤ – ١٨٩١): شـاعر فـرنسي فـذ منذ سن مـبكرة؛ فلقد ألف في سن السابعة عشرة قصيدته الشهيرة «القارب الثمل» اعتمادًا على مبدأ «كيمياء الكلمة» وبعد علاقة عاصفة مع صديقه الشاعر فيرلين الذي أطلق عليه رصاصة طائشة، كتب قصائده النثرية: («فصل في جهنم»، ١٨٧٣) التي يغلب عليها طابع الهذيان.

٣٢- أندريه بريتون (١٨٩٦ – ١٩٦٦): مؤسس حركة السريالية الفرنسية التي نظَّر لها في بيانين مشهورين: البيان السريالي لعام ١٩٢٤ والبيان الثاني لعام ١٩٣٠، ومعظم كتاباته تعبر عن فلسفة هذه الحركة، ومنها رواية («نادجا» ١٩٢٨)، و(«الحب المجنون»، ١٩٣٧).

٣٣- أرنست تيودور هوفمـان (١٧٧٦ – ١٨٢٢) كـاتب ومـوسـيقي ألماني، مشـهـور بقصصـه الغرائبية والنقدية مثل: «فانتازيا على طريقة كالو» و«قصص الأخوة سيرابيون» و«القط مور» و«الأميرة برامبيلا».

٣٤- آلان إدجـار بو (١٨٠٩ – ١٨٤٩): كاتب وشـاعر أمريكي. ومن أعمـاله الشـعرية «الغراب» (١٨٤٥) وتعبر قصصه عن عالم مرضي ومليء بالغرائب مثل «مغامرات أرتور جوردون بيم» (١٨٣٨)، و«قصص خارقة» (١٨٤٠ – ١٨٤٥)، وشهُرته في فرنسا ترجمات بودلير قبل أن يذيع صيته في وطنه أمريكا.

٣٥- أندريه جـيد (١٨٦٩ – ١٩٥١) كـاتب وروائي فـرنسي حـصل على جـائزة نوبل للأدب عـام ١٩٤٧، تتميز أعماله بالصراحة والدعوة إلى الحرية والتوفيق بين العقل وحيوية الغرائز. ومن أعمـاله المعروفة («الأغذية الأرضيـة» ١٨٩٧) و«ميشيل اللاأخلاقي» ١٩٠٢) و(«أقبية الفاتيكان» ١٩١٤)، و(«مزيفو النقود» ١٩٢٦).

٣٦- فـرانسوا مـورياك (١٨٨٥ – ١٩٧٠): كاتب فرنسي مـرموق تعالـج رواياته قسوة الحـياة الريفـيـة وصـراعـات الجسـد والدين وأهمـهـا: («تريز ديكيـرو» ١٩٢٧)، و(«بؤرة الأفـاعي» ١٩٣٢). ولقد حصل على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٥٢ .

٣٧- جوليان جرين (١٩٠٠ - ١٩٩٨) كاتب أمريكي الأصل ولكنه يكتب باللغة الفرنسية، وتعبر رواياته ومسرحه عن القلق الميتافيزيقي.

٣٨- بول إيلوار (١٨٩٥ - ١٩٥٢) شاعر فرنسي سريالي في ديوانه («عاصمة الألم» ١٩٢٦) ومناضل في صفوف المقاومة ضد الاحتلال النازي («الشعر والحقيقة»، ١٩٤٢) ولقد ظل إيلوار طوال حياته متمسكًا بمنظوره المثالي لعاطفة الحب («الحياة المباشرة» ١٩٣٢) و(«الوردة العامة» ١٩٣٤).

٣٩- كل هؤلاء الكتاب سيتناولهم المؤلف في الفصول التالية من هذا الكتاب.

٤٠- جون كيتس (١٧٩٥ - ١٨٢١): أحد كبار الشعراء الرومانسيين الإنجليز، ويتميز شعره بالجمال الحسي. جياكومو ليوباردي (١٧٩٨ - ١٨٣٧) كاتب إيطالي تغنى بالبطولات الوطنية وأحلامها («إلى إيطاليا» ١٨١٨) ثم بلا نهائية الطبيعة وأوهام المجتمع البشري («الأناشيد» ١٨٣١). ألكسندر بوشكين (١٧٩٩ - ١٨٣٧) شاعر روسيا الكبير الذي عرف المجد بفضل أشعاره وملحمة خيالية («روسيان وليودميلا») ودراما تاريخية («بوريس جودو نوف» وأعماله الروائية والقصصية، ويعد من مجددي الأدب الروسي. جان بول ريشتر J.P. Richter (١٧٦٣- ١٨٢٥) من أهم الرومانسيين الألمان، وهو يجمع في أعماله بين المثالية والعاطفة والسخرية بشكل فريد. ألميدا جاريت (١٧٩٩ - ١٨٥٤) (Almeida Garrett) كاتب ورجل سياسي برتغالي قام بكتابة مسرحيات رومانسية قومية.

****

الفصل الأول

خطــاب

مخالف عــن الرومانســية

لقد استغرق ميلاد الرومانسية وقتًا طويلاً، إذ تطلب هذا الميلاد، بالفعل، إعدادًا بالغ البطء، أي ما يناهز قرنًا حتى تبدأ في الظهور، مع بدايات عودة الملكية[1] إلى فرنسا، حركةٌ ذات بريق فريد، وإن لم تدم طويلاً، حوالي نيف وعشرين سنة، أي زمن جيل واحد. أو بعبارة أدق من عام ١٨٢٠، الذي نُشرت فيه «التأملات» الأولى للشاعر لامارتين، وحتى عام ١٨٤٣ الذي شهد السقوط المدوي لمسرحية « les Burgraves»[2] ومن المسلم به أن الرومانسية شهدت النور قبل اكتشاف غنائية لامارتين، كما سوف تبقى بعد انتكاسة هيجو، علمًا بأن الفواصل التاريخية حدود متحركة، ملائمة أحيانًا، وأحيانًا أخرى خطرة لما تشكله من تهديد بتجميد جوهر الفن، المتغير بطبيعته.

لقد كانت الرومانسية ظاهرة بالغة الأهمية بالرغم من قصر مدتها، إذ إن تأثيرها على الحساسية الحديثة لم ينته بعد. وليس من شك في أن دراسة مصادرها يتيح لنا التعرف على حقيقة جوهرها في الواقع، وهى أنها شكلت تحولاً حاسمًا في تاريخ أوروبا الفني والثقافي.

إن «فلسفة» القرن الثامن عشر، هى التي فجَّرت، من غير شك، عن طريق رد الفعل ورجع الصدى، الرومانسية الفرنسية، وذلك بخلقها لروح حداثية حقيقية. كما تظل الرومانسية، بالإضافة إلى ذلك، مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالتطور الهائل للعلوم الرياضية والتجريبية طوال «عصر التنوير». ذلك أن كل من نطلق عليهم اسم «الفلاسفة» أو «الموسوعيين» كانوا يمارسون، جميعًا تقريبًا، معظم الفروع العلمية: فمونتسكيو وفولتير كانا يرسلان مذكرات لأكاديمية العلوم، وديدرو كان يمارس بعض

التجارب في مجال البصريات، وموبرتوي[٣] سافر إلى القطب ليقيس درجة [من خط الزوال][٤] .أما روسو فكان يكرس بعض جهده لعلم النبات. ولقد أدركت هذه العقول الفريدة، في سرعة مذهلة، أهمية البحث العلمي والفلسفة الديكارتية التي يصعب التخلي عنها. ذلك أن رجالاً على شاكلة بيل[٥] (Bayle) وفونتنيل (Fontenelle)[٦] قد أبرزا ضرورة وقدرة تطبيق الروح النقدية، هذه الخاصية التي يتميز بها الإنسان وحده، على جميع المجالات بلا استثناء. من ثم، يجب علينا الكشف، منذ السنوات الأخيرة من حكم لويس الرابع عشر، عن هذه العقلية الجديدة الفاحصة لكل شيء، إذ إنها هى التي سوف تسمح، خلال القرن اللاحق، لشباب الرومانسيين في عهد لويس الثامن عشر، بمهاجمة أكثر التقاليد الأدبية والفنية رسوخًا. أضف إلى ذلك نشأة أول صورة من صور العالمية، خلال عصر فولتير، على المستوى العقلاني بخاصة، وهو التيار الذي كان يُطلق عليه في «المكاتب الأدبية» أي في صالونات ومقاهي العصر اسم «الكوزموبوليتية». وإذا كان هذا التيار يتلخص في التجاوز الفكري للحدود المحلية الفرنسية، فمن الإنصاف أن نعترف بأن هذا التجاوز لم يكن ينصب على كل أرجاء المعمورة، إذ إن أوروبا كانت تمثل العالم حينذاك، أو على الأقل كان هذا هو الاعتقاد السائد، كما كان عالمها المحدود ينوب، بكل اطمئنان، عن العالم كله. لذلك كان المثقفون والمتعطشون للمعرفة من الفرنسيين يتوجهون إلى جيرانهم الأقربين خاصة من الإنجليز والألمان. وبعضهم الآخر، لا يجب نسيان ذلك، قد ارتحل حتى السويد (وقد ضرب ديكارت المثل على ذلك منذ قرن مضى) وهولندا أو روسيا. ولقد انبثقت عن هذه «الكوزموبوليتية المصغرة» روح أوروبية مشتركة ما كانت للرومانسية أن ترى النور لولاها. من ثم لا يجب أن يغيب عن ناظرينا أن الرومانسية لم تكن ظاهرة فرنسية منفردة. لقد كانت، تمامًا مثل حركة النهضة، أوروبية، فمن المعروف أن فرنسا لم تكن البلد الوحيد الذي خضع لمؤثراتها.

وإذا كانت العقلانية الديكارتية لـ «فلاسفة» القرن الثامن عشر، وإذا كانت نزعتهم الكوزموبوليتية ذات الأصول الشمالية تعدان من مصادر الرومانسية، فإن الروح

الإصلاحية التي برزت خلال حكم كل من لويس الخامس عشر ولويس السادس عشر لا تقل عنهما فعالية في هذا الدور، وهو الأمر الذي يدفعنا إلى الاعتقاد بضرورة الارتباط بين حركة التقدم المادي وعملية الرقي الأخلاقي، وبأن تجديد المؤسسات هو الهدف الذي يسعى إليه المجتمع بكل قواه. وهذا ما يفسر لنا بدوره الجانب الاجتماعي، بل والاشتراكي للرومانسية. من ثم إذا كان لامارتين وهوجو يودان، إثر شاتوبريان، القيام بدور سياسي، وجورج صاند الانخراط في حركة إنسانوية، فإن الرومانسيين جميعًا كانوا يتميزون بإحساسهم الحاد بالمشاكل العامة لمجتمعهم وبرغبتهم واهتمامهم بضرورة فرض العدالة وتوفير الرفاهية للجميع. لقد حدث، خلال القرن الثامن عشر، نوع من التحول الذي أصاب مختلف طبقات المجتمع، والذي أدى إلى ثورة ١٧٨٩؛ فالأرستقراطية لا تكف عن فقدان حيويتها، والبرجوازية تواصل صعودها وتألقها، الأمر الذي يسمح لها، بفضل تنامي قوتها، بتجديد دماء الأمة الفرنسية. إن ارتقاء الطبقة البرجوازية، هذه الطبقة التي يُظهر الرومانسيون حيالها كل أشكال التمرد، ويُبدون لها كل ضروب السخرية والاستهزاء، سوف تكون أحد الأسباب، وليس أقلها تأثيرًا، التي ستساعد على نشأة الرومانسية.

وفي الواقع، إن عددًا كبيرًا من هؤلاء الرومانسيين، وبخاصة بدءًا من حكم لوي - فيليب[٧]، ينتمي إلى صميم البرجوازية الأصيلة، مثل هيجو وسانت - بيف وبلزاك. كما أننا نشاهد، بين عام ١٧٣٠ وعام ١٧٥٠، تنامي هذه الحساسية الفلسفية والعملية التي تجعل من عصر الإنسكلوبيديا أكثر العصور، التي عرفتها فرنسا، ميلاً إلى العاطفة. فلقد بدأ التنكر لجفاف القلب والانقلاب في ثورة كرمٍ عارمة، على عادات التعذيب والعبودية ومحاكم التفتيش والتعصب العرقي والديني، كما بدأ سفح الدموع في المسرح والارتجاف حنقًا وشفقة على مصير ضحايا الظلم البريئة. ولا شك أن هذه الأزمة العاطفية تخص الكيان الجمعي أكثر من تركيزها على الفرد. لا جرم - من ثم - أن يتخلى الكُتاب عن اهتمامهم بالإنسان في صورته الشخصية ليشغفوا، بطريقة

مجردة، بالمسائل التي تخص الجماعة. على هذا النحو، ليس هناك مانع من أن تكون هذه الاستعدادات العاطفية الجديدة مصدرًا أيضًا من مصادر الرومانسية. أضف إلى ذلك أن مصطلح «الرومانسية» نفسه نقع عليه في كتابات مارمونتيل[٨] (Marmontel) وجان-جاك روسو.

ولكن في أيّ صورة تبدو لنا هذه الرومانسية ؟ إن أفضل من تحدث عنها، ربما، يظل بودلير الذي يقول، في صالونه لعام ١٨٤٦، بأنها: «لا تقر، بالفعل، في اختيار الموضوعات، ولا في الحقيقة المضبوطة، ولكن في طريقة الإحساس» ثم تأتي هذه الصيغة المشهورة: «.. الرومانسية هي التعبير الأحدث، والأكثر عصرية للجمال .. فمن قال بالرومانسية قال بالفن الحديث». ثم يشرح لنا الشاعر كيف أنها تتشكل من الحميمية والروحانية والألوان والتوق إلى اللانهائية.

كل ذلك، من غير شك، صادق جداً؛ إلا أن الرومانسية، في أعيننا نحن نُقَّاد القرن العشرين، وبفضل هذا البعد الذي يسمح لنا برؤية أوضح لأحداث الماضي، تشكل ظاهرة شديدة التناقض. ذلك أنها تتشكل من عنصرين : فهي، من جهة، نوع من رد الفعل الدفاعي للفرد ضد المجتمع، وهي ثورة أيضًا تتعرض للدين والمؤسسات والحرب، فالبطل الرومانسي يظل دومًا على هامش المجتمع، مثله في ذلك مثل روسو، أو بيرون عام ١٨٢٠؛ وهي، من جهة أخرى، إحساس بعدم جدوى هذه الثورة نظرًا لاستحالة ارتداد مسيرة التاريخ، ولكون كل محاولة في هذا الاتجاه محكومًا عليها مقدمًا بالفشل. إن هذا الانفصال الحتمي بين الفن والحياة سوف يبرز آثاره المؤسفة في رواية مثل رواية «مدام بوفاري». ولا شك أنه من الصعب الفصل بين هذين العنصرين المؤسسين للرومانسية، ذلك أنه إذا كان الرومانسيون هم الذين أدخلوا ظاهرة الهروب إلى الأدب، أي شيئًا من قبيل الحلم وليس الواقع، فهم الذين أدخلوا التاريخ أيضًا إلى الأدب.

وليس علينا، لنفهم كيف تشكلت الرومانسية خلال القرن الثامن عشر كله وخلال العشرين سنة الأولى من القرن التاسع عشر، إلا تتبع ظاهرة التنامي المستمر لحركة

الحساسية الفرنسية منذ ١٧١٥ وحتى ١٨١٥ . إنها تبدأ مع ثورة الفرد، ويعد المسرح أول الأجناس الأدبية التي تؤكد هذه النبرة مع كوميديا الدموع لنيفيل دي لاشوسيه (Nivelle de La Chaussée) وأعمال ماريفو (Marivaux) ذات الخفة الزائفة، وألوان الدراما المؤثرة لديدرو، والميلودراما الصاخبة لمسرحيات سدان (Sedaine) وحتى بعض أعمال بومارشيه (Beaumarchais) مثل (Eugénie) والصديقان (Les Deux Amis) والأم المذنبة (La Mère coupable) التي تعلن عن أكثر من نشأة الحساسية، بل وعن صورتها المفرطة .(La Sensiblerie) ونلاحظ هذه الظاهرة نفسها في الرواية: فروايتا «مانون ليسكو» و«حياة ماريان»[٩] تمثلان نداءً موجهًا لمخزون العاطفة البشرية؛ وفي رواية «هيلويز الجديدة»[١٠] (La Nouvelle Héloïse) يحقق جان - جاك روسو في قضية باسم هذه الحساسية نفسها؛ أما برناردان دي سان - بيير[١١] (Bernardin de St. Pierre) فيدفع بالأشياء إلى حد الميوعة الماسخة. كما ليس من العسير أن نعثر عند روائيي القرن الثامن عشر «الملعونين» مدحًا دؤوبًا للفرد مثلما نجد عند شودرلو لاكلو[١٢] (Choderlos Laclos وساد Sade[١٣] اللذين لم يُعدا من الكتاب اللاأخلاقيين إلا لأنهما يصوران شخوصًا مناوئة لأخلاق مجتمع العصر الشكلية. وليس من شك في أن أفضل مكان للبحث عن جَدّ البطل الرومانسي لا يتوافر إلا في رواية «العلاقات الخطرة» أو في «جوستين» حيث يوظف ساد هذا «الإظلامي الجميل» كل ذكائه الفاسد في خدمة شهواته، وحيث يُظهر أنانيته المطلقة ورغبته في العيش خارج نطاق كل ألوان اللياقة الاجتماعية والأخلاقية أو الدينية، والذي يمثل، باختصار، تتويجًا لحركة المجون في القرن الثامن عشر وعهد الوصاية[١٤]. ولم يفلت، في آخر الأمر، من هذا الاتجاه، حتى الشعر نفسه الذي لم تعد تنبعث منه إلا أرق النغمات والأنات وأشجان الوحدة والأحلام والالتفاف حول الذات. فضلاً عن ذلك، ألم يطلق لافونتين العنان لهذه الغنائية بإطرائه للحياة الريفية؟ كما حثت جماعة المعبد على تغذية هذا الإلهام الجديد: إذ تحدث شوليو (Chaulieu) عن «استقلاليته» ورغبته في أن يُصبح بطل إبداعه، كما امتدح لافار[١٥] (La Fare) من قبلُ نزعة الكسل. لقد كان كل شيء يدل على أن فرنسا

تنزلق نحو الحساسية الرومانسية. على هذا النحو، يمكن اعتبار بعض الشعراء من أمثال جيلبير[١٦] وجانجينيه وبارني[١٧] وغيرهم من الرواد الحقيقيين للرومانسية، فهم جميعًا يتسمون إما بالسذاجة أو بالإخلاص، وأحيانًا بالصفتين معًا، كما أنهم، من غير إغفال ماري – جوزيف شينييه[١٨]، يوسمون جميعًا بنزوعهم إلى شيء من التمرد والعزلة والأحلام بين الفينة والأخرى، والفردية المشينة.

لم تكن هذه الحساسية لتكفي وحدها، بالطبع، في تحديد نشأة الرومانسية .. فهناك إسهام العناصر الأجنبية التي ساعدت على إنضاج هذه العجينة الفرنسية بعد أن أُحسن إعدادها. ولا يجهل أحد أن المؤثرات الحاسمة كانت أنجلو – سكسونية وجرمانية .. إذ قامت إنجلترا وسويسرا بدور هام، بين عام ١٧٤٠ وعام ١٧٨٠، في تطور الفكر الفرنسي. فبعد تأثير ريشاردسون (Richardson)[١٩] يأتي دور أوسيان (Ossian) الذي قام بترجمته لو تورنور (Le Tourneur) عام ١٧٧١ وباوور لورميان (Baour - Lormian) بمراجعته عام ١٨٠١[٢٠] وهو الذي ولّد لدى الشعراء والروائيين الفرنسيين انبهارًا حقيقيًا: فهم يدينون له، من غير شك، بهذه المسحة الدينية الحزينة وهذه النزعة التأملية حول الموت والمصير الإنساني اللتين تشكلان تقريبًا كل الرومانسية. كما أن الرواية «السوداء»[٢١] البريطانية مع لويس[٢٢] (Lewis) وآن رادكليف (Ann Radclife)[٢٣] سوف تفجر الرواية الرومانسية الخيالية والغرائبية. من هنا نشهد ظهور مجموعة من الروايات الغامضة والمرعبة حيث تحتل الجريمة مكان الصدارة. وليس من شك في أننا، لا بد من الاعتراف بذلك، نقع هنا على نوع من الجنوح الطفولي الذي يميل إلى البحث عن كل ما يثير الحساسية. لا جرم، من ثم، ألا يثير شارل نودييه[٢٤] (Charles Nodier)، في وقتنا الحاضر، الرعب بقدر ما يثير الابتسام. على كل حال، إن الرومانسية الفرنسية تدين لبريطانيا العظمى بكل ما يسمها من هوس وجنوح ومبالغة، ولكن أيضًا بكل ما يميزها من إلهام مدهش وتحليق خيالي، أي بما سوف يحقق لها التألق والعظمة.

لعلنا ضخّمنا، بعض الشيء، التأثير الألماني على الرومانسية الفرنسية، على الأقل في بداياتها. ذلك أن التأثير الجرماني لم يكن عميقًا، على المستوى الأدبي، بين عام ١٨٠٠ وعام ١٨٢٠، إذ إن جوته[٢٥] (Goethe) لم يكن معروفًا في فرنسا إلا من خلال روايته Werther في الوقت الذي كان فيه نص René لشاتوبريان يطمس بريق رواية ما وراء الراين. وفي الواقع، إن الفكر الألماني لم يمارس سلطته، بصفة أساسية، إلا من خلال النقد، الذي انبثق منه المذهب الرومانسي الفرنسي؛ وإن لم ينتظر الفرنسيون ظهور شليجل (Schlegel) حتى يهاجموا الجماليات الكلاسيكية.

كما كان فيللرز (Villers) يكيل الثناء للشعر الرومانسي ويعلن أنه مستلهم من المنابع الألمانية المقدر لها، حسب توقعاته، تجديد الجنس الشعري كله. وفي عام ١٨١٣ ينشر سيسموندي (Sismondi) كتابه المشهور «في أدب جنوب أوروبا»[٢٦] الذي يمثل نقدًا عارمًا للكلاسيكية التي لم تكن قط موضعًا للتساؤل، خلال القرن الثامن عشر، بالرغم من العديد من الانتقادات الخفيفة التي تعرضت لها. ولعل كتاب شليجل الشهير «درس في الأدب الدرامي»[٢٧] يمثل أول هجوم واسع النطاق على الأدب الفرنسي وذلك بقدر ما يتهم فيه المفكر حركة النهضة بإنضاب الأدب القومي بسبب دعوتها إلى محاكاة القدماء، وبقدر تأكيده على أن الأدب الفرنسي الكلاسيكي ليس إلا فنًا مستوردًا. وتعد هذه الأفكار الكبرى، التي ندين بها للناقد الألماني، مقبولة تمامًا في أيامنا هذه، وهي تؤكد حرية الإلهام وأولوية العبقرية في مجال الفن ونسبية وذاتية الجمال، ولقد قامت صديقته مدام دي ستال (Mme de Staël) بإتمام رسالته إذ إن كتابيها «عن الأدب» (De la littérature) و«عن ألمانيا» (De L'Allemagne) جعلا من هذه المرأة[٢٨] الفذة المنظرة الحقيقية للرومانسية في فرنسا. وغالبًا ما ننسى حاليًا أنها هى التي طرحت النظريات التي ما زلنا نعتقد في مصداقيتها مثل العلاقة بين الآداب والحضارات والمناخ أو التعارض، المصطنع في الحقيقة، بين آداب الجنوب وآداب الشمال، إلا أن البارونة الشهيرة تدافع أحيانًا عن بعض الآراء الغريبة مثل المعارضة

بين هوميروس وأوسيان (Ossian)، بل، والأدهى، تقريرها بأن فرنسا تنتمي إلى «منطقة الشمال» دون غيرها، نظرًا لأن مسماها ينحدر عن الفرنجة (les Francs)، وأنها ترتكب، من ثم، خطأ كبيرًا إذا استمدت شيئًا من الجنوب؛ الأمر الذي يدل على عدم إدراك فاضح للخصوصية اللاتينية والمتوسطية لهذا البلد الذي يتنازعه ميراثان وحضارتان. ولعله من نافلة القول التأكيد على توازن الإسهام الوافد من هذين الميراثين، بل إنه لمن الواضح أن الثقافة الإغريقية - اللاتينية تفوق إلى حد بعيد ثقافة الشمال في مجالات اللغة والحضارة والأدب والفكر. ومن هنا كانت التوصية بالابتعاد عن الجنوب وقصر الارتفاد من المصادر الفنية والعقلية على ألمانيا وإنجلترا لونًا من الحماقة المؤكدة. إلا أن بعض الحماقات قد تكون مثمرة، ومدام دي ستال كانت على علم بذلك. وهكذا استطاعت، بما فعلت، أن تفرض على الأدب الفرنسي تحولاً مفاجئًا، وأن تطرح كل شيء على بساط البحث والتساؤل، وأن تقلب رأسًا على عقب تراثًا دام قرونًا وأن تحقق أخيرًا عملية نقل حقيقي للدماء. لقد تم بفضلها التخلي عن محاكاة القدماء، والالتفات إلى المسيحية ومصادر التاريخ الفرنسي بدلاً من التاريخ القديم، والبحث عن موضوعات مستوحاة من التاريخ الوسيط وبلاد الشمال. والتأكيد على الهوية الثلاثية للأدب الحديث وهي كونه شماليًا ووسيطيًا ومسيحيًا. وبالطبع لم تتأخر ردود الفعل: إذ سرعان ما ثار «الأكاديميون» الذين ذهبوا إلى حد القول بأن الرومانسية تهدد النظام، وهو ما لم يصدق إلا بعد مرور بضع سنوات. في هذه الفترة كانت قوة الرومانسية الناشئة الكبرى تتمثل في شاتوبريان (Chateaubriand) الذي يتكالب القراء على أعماله المنشورة عام ١٨١٥: رونيه (René)، الشهداء (Les Martyrs)، والطريق من باريس إلى القدس (Jérusalem L'Itinéraire de Paris)، وكان مما يُعترف له به تجديده العميق للإحساس بالطبيعة بعد نزع زخارفها الأسطورية، واستلهامه للحضور الإلهي وتوجيهه الأدب نحو التراث الوسيطي وإحياء أسلوب «الكاتدرائية القوطية» ورد الاعتبار إلى الألوان في لوحاته الوصفية للمناظر الأمريكية والشرقية، وخاصة تحليله الدقيق، في النهاية، للحساسية المعاصرة وعذاباتها. ومن تعبيراته التي

كان حظها من الشهرة موفورًا وسريعًا: «نحن نسكن بقلب مكتظ عالمًا فارغًا» كما كان شاتوبريان من أوائل الذين أدانوا الهوة القائمة بين المثل الأعلى والحياة، ومن ابتكر هذه العبارة الموفقة «غموض العواطف» ليفسر لنا بها الإحساس بعدم الرضا الأسيان المتولد عن الحياة اليومية. كما أنه المصدر الأول لتمجيد المرأة (فهو الذي أقام نصبًا لجولييت ريكاميه[٢٩] Juliette Récamier لكونها مسئولة، في نظره، عن نشأة هذه الحساسية المفرطة للنفس والحواس؛ وهى ظاهرة معروفة في المجتمعات الحديثة ومجهولة عند القدماء. وعلى ذلك فالرومانسية لا يمكن تفسيرها من غير هذا الدور الهام الذى احتلته بعض النساء المشهود لهن غالبًا مثل مدام جي (Mme Gay) وابنتها دلفين (Delphine)، وجورج صاند (George Sand) والكونتيسة داجو[٣٠] (d'Agoult) وغيرهن. لقد كان شاتوبريان مثالاً فعليّاً للرومانسية، وإن لم يُنظِّر لها ألبتة. فهو قد قدم لنا العديد من النماذج: الملحمة النثرية، أدب الرحلة، السيرة الذاتية، النقد البناء. وهو إن لم يكن، في النهاية، «أب الرومانسية» فهو محركها، الأمر الذي لا يعني الشيء نفسه بالضرورة.

لقد استغرقت الرومانسية قرابة خمس عشرة سنة لتنتصر، وذلك بعد صراع لم يُعرف أشرس منه. فلماذا ؟ لأنه كان عليها أن تواجه جمهورًا بالغ التشتت، ضعيف الميل، في معظمه، للفهم والاتباع. لقد كان هذا الجمهور بالفعل، شديد التنوع إذ يمكننا أن نميز فيه أربعة أجيال: الجيل القديم، الثوريين، الإمبراطوريين والملكيين العائدين، ولندرسهم تباعًا.

لقد رأى الجيل القديم النور بين ١٧٦٥ و١٧٧٠ وهو يتسم، مثل معظم الأجيال العتيقة، بأفكاره الجامدة. إنه جيل دي ليل[٣١] (Delille) وشيندولليه (Chênedollé) وبول - لويس كورييه (Paul-Louis Courrier) وبارني (Parny)[٣٢] ويا للسخرية ! جيل جرمين دي ستال وشاتوبريان وبنجامين كونستان[٣٣] (Benjamin Constant) أنفسهم، وكان هذا الجيل يتولى في عام ١٨١٥، أي مع بداية عودة الملكية، كما تقتضيه

الأعراف، مقاليد القيادة: في الأكاديمية والصحافة، خاصة جريدة المداولات (Le Jour-nal des Débats) والجامعة، وأعلى مناصب الإدارة. وعلينا أن نضم إلى هذه الفئة من الجمهور الملك لويس الثامن عشر العجوز نفسه نظرًا لولعه بقراءة هوراس (Horace)، وبالطبع جماعة المهاجرين من النبلاء. نحن إذن بصدد جمهور معادٍ للأفكار الجديدة، وبالتالي للرومانسية، أمام جمهور كلاسيكي ومحافظ، كما أن الجريدة الرسمية (Le Moniteur) تظهر علنًا ازدراءها للرومانسيين.

أما الفئة الثانية من هذا الجمهور فتتكون من الجيل المولود بين ١٧٧٥ و١٨٠٠، الذي لم تصقله ثقافة القرن الثامن عشر. ويُعد معظم عناصر هذه الفئة من أتباع الإمبراطورية النابوليونية، مثل ستاندال (Stendhal) إنه جيل لامارتين وفيني (Vigny) وبيرانجيه Béranger [٣٤] ونودييه (Nodier) ومارسلين دي بورد – فالمور[٣٥] (Marceline Desbordes-Valmore) وفيللمان[٣٦] (Villemain) وفيكتور كوزان[٣٧] وميشليه[٣٨] وأوجست كونت[٣٩] وبلزاك[٤٠]. ولم تعرف هذه الفئة خلال شبابها الاستقرار، خاصة وأن الجامعة، التي تدهورت إبّان عهد الثورة، لم يتم إعادة تنظيمها إلا في عام ١٨٠٨ . وكانت تميل إلى الكلاسيكية جريًا وراء الموضة، وليس عن اقتناع. غير أن أفرادها سيصبحون، خلال فترة عودة الملكية (La Restauration)، دعائم المقاومة الليبرالية، كما سيحتفظ معظمهم بنوع من الحنين إلى العصر النابوليوني. إنهم سيعملون، بين ١٨٢٤ و١٨٢٥، على انتصار الرومانسية بالرغم من تعلقهم بالكلاسيكية. كما أن انتماءهم للأفكار الجديدة لن يكون كاملاً أبدًا، إذ إنهم سوف يظهرون دومًا نوعًا من التحفظ تجاه المدرسة الجديدة.

ويأتي بعد ذلك «الإمبراطوريون»، أي الجيل الذي نشأ في ظل إمبراطورية نابليون بين ١٨٠٠ و١٨١٠، وينتمي إليه كل من سانت – بيف وهيجو وميريميه (Mérimée) وديماس[٤١] (Dumas) وجورج صاند ودو ريفيي[٤٢] (D'Aurévilly) ونرفال وموسيه (Musset) ومعظمهم من الشخصيات القلقة التي عانت من أتون الحروب النابليونية؛

كما عُرفوا أيضًا بحماسهم وعصبيتهم، كما تشهد بذلك «اعترافات لابنٍ من العصر»[٤٣]، وهم فائزو عام ١٨٣٠ الحقيقيون[٤٤].

وأخيرًا معاصرو عودة النظام الملكي (Restaurés) المولودون بعد عام ١٨١٠ والذين تلقوا تعليمهم في المدارس الملكية. ولما كانوا جد متأثرين بأساتذتهم الذين تتراوح أعمارهم بين خمسين وستين عامًا، فإنهم سوف يكونون سببًا في فشل الحركة الرومانسية، بل ومسئولين عن أفولها، إلى حد كبير، في منتصف القرن التاسع عشر. وينتمي إلى هذا الجيل بودلير Baudelaire وفلوبير Flaubert[٤٥] وديماس الابن[٤٦] Dumas Fils وأوجييه[٤٧] Augier ولو كونت دي ليل Le conte de lisle[٤٨].

ومن ثم، فإن الجمهور الثالث هو الذي كان رومانسيّاً بحق. أما جيل عودة الملكية فكان، في غالبيته، معاديًا للرومانسية أو غير مؤهل لإدراك مدى أهميتها. وهذا ما يفسر لنا المعركة التي خاضها شباب الكتاب بين ١٨١٥ و١٨٣٠ وقصر فترة الانتصار التي أعقبت معركة مسرحية هرناني Hernani .

إلا أن هذا لا يعني تقصير الرومانسيين في تجنيد كل قواهم الحية إذ إنهم كانوا دائمي التمثل بالنماذج الأجنبية لإبراز مدى تطابق حركتهم مع الاحتياجات الأوروبية العاجلة، وليس استنادًا فقط لأهواء أقلية مندفعة من الفرنسيين. وكان هذا الجهد لا طائل من ورائه فالإشارة إلى المؤثرات الأجنبية لم تسمح بتغيير الموقف قيد أنملة. ولا شك أن الأوساط المثقفة لم تكف عن إعجابها بالأدب الإنجليزي إذ كان الفرنسيون يقرأون مور Moore[٤٩] ومؤلفه: غراميات الملائكة الذي سيكون مصدر إلهام إيلوا Eloa[٥٠]، وعلى الأخص شيكسبير ووالتر سكوت وبيرون الذين كانوا يستأثرون بحظوة النخبة الفرنسية. ولعل تأثير بيرون، الذي أصبح النموذج الأمثل بالنسبة للرومانسيين، كان الأكثر نفاذًا في الوجدان نظرًا لتماهي حياته مع حياة البطل الرومانسي. ذلك أننا لا نجد فرنسيّاً من شاتوبريان إلى موسيه، مرورًا بلامارتين وهيجو وفينيي، لا يدين، بين ١٨١٥ و١٨٤٠، بشيءٍ ما لشاعر Lara[٥١] . أما بالنسبة لألمانيا، فإن تأثيرها في

فرنسا سوف يمر عبر الكاتب الدرامي الكبير شيللر Schiller[٥٢] الذي استخدمته المدرسة الثائرة لتحقيق أهداف نضالها، كما استخدمت بيرون. وهكذا تظل فكرة مدام دي ستال بضخ دماء من الشمال إلى الأدب الفرنسي بغية تجديده عالقة في الجو، على الأقل، إلى حين.

✲✲✲✲

مهما يكن الأمر، وبرغم العديد من العقبات، تفرض الرومانسية نفسها رويدًا رويدًا. فكيف ظهرت ؟ وكيف تم استقبالها ؟

في الواقع، إن الرومانسية لم تنتصر فجأةً، ولم تستطع أن تسود بخبطة واحدة. إنها، بالأحرى، قد اندست بمشقة في أطر الكلاسيكية القائمة. أضف إلى ذلك، أن الرومانسية لم تأخذ، على الأقل في البداية، صورة الحساسية الحديثة ولا الطابع المدرسي، وإنما أُخذت على أنها نوع أدبي، إذ كانت توصف بالنوع الرومانسي أو الغرائبي Fantastique أو الأسود. ولم يكن يمثلها، في البداية، إلا نودييه Nodier والفيكونت دار لانكور[٥٣] d'Arlincourt اللذان كانا يُعدان من أصحاب البدع ولا يؤخذان على محمل الجد. فالإنسان يسمح لنفسه بقبول بعض الشطحات الأدبية، وإن كان لا يكن لها كبير احترام. لا غرو، من ثم، ألا تشير إليها جريدة المحافظ الأدبي Le Conservateur- littéraire وألا تُسِفَّ الأكاديمية بالحديث عنها.

على هذا النحو، نلاحظ أن الأعمال الأدبية، التي تعبر أفضل تعبير عن الرومانسية فيما بين ١٨١٥ و١٨٢٠، لا تحظى بنجاح يذكر. فشارل نودييه في كتاباته: المنبوذون Les Proscrits ومحاولات شاعر جوال Les Essais d'un jeune Barde أو رسام سالزبورج Le Peintre de Salzbourg، التي حاكى فيها الكتاب الألمان قدر جهده منذ بدايات القرن، وفي كتاباته، التي تنبئ بالرومانسية الجياشة frénétique، مثل جان سبوجار Jean Sbogar وتيريز أوبير Thérèse Aubert وأديل Adèle وسمارة أو شياطين الليل Smarra ou les Démons de la Nuit وتريلبي Trilbey، لم يستطع أن

يحظى بود الجمهور. هذا الجمهور نفسه الذي كان يشغف بروايات دار لانكور: الوحيد Le Solitaire والمرتد Le Renégat والغريبة L'Etrangère ولا يلتفت كثيرًا إلى ملحمته La Caroléide. وفي الآونة التي يظهر فيها ديوان الشاعر ميللفوا Millevoye(٥٤) «سقوط الأوراق» La Chute des Feuilles، الذي نستشعر فيه التيار اللامارتيني، وحينما ينشر هيجو عام ١٨٢٣ رواية هان d'Islande، نرى الجمهور يعنى على الأخص بأشعار أندريه شينييه الذي يُعد شاعرًا كلاسيكيًا حقيقيًا، وذلك إلى الدرجة التي تدفع شاعرًا مثل ألفريد دي فيني إلى محاكاته في بدء حياته الشعرية.

إلا أن الأمور تتغير في عام ١٨٢٠ إذ يتم تحت الضغط المزدوج لليسوعيين واليمين المتطرف تأسيس «جمعية الآداب الحميدة» La Société des Bonnes Lettres التي تعمل في الحال على إنجاح الأعمال الرومانسية الأولى، شريطة بالطبع ألا تتعارض مع الدين أو الملكية، بل، وعلى العكس، أن تمجد في شيء من البلاغة الطنانة العرش والكنيسة. وبالرغم من غرابة ذلك، ها هي ذي الرومانسية وقد ظهرت لنا، خلال بضع سنوات، وعلى وجه الدقة، بين ١٨٢٠ و١٨٣٠، في صورة حركة كاثوليكية وملكية. فهل هذا نوع من سوء الفهم ؟ أو من المهارة الفائقة ؟ أو من الإيمان المخلص ؟ بالطبع تصعب الإجابة على ذلك. إلا أن هناك أمرًا مؤكدًا، وهو أن هيجو الشاب يعمل على تنصيب نفسه منشدًا للملكية العائدة، ربما محاكاةً في نهاية الأمر لمثله الأسمى شاتوبريان. ونحن نعلم كم كان هذا الشاب والشاعر العبقري ملمّاً بالفن الدقيق للوصول وانتهاز الفرص. ومهما يكن الأمر، فإن الرومانسية، التي كانت لا تكاد تُحتَمل في السابق، قد أصبحت فجأة مواكبة للعصر، بل، ومن الآن فصاعدًا، في مقام الرؤية الجمالية المعتمدة للنظام الشرعي. وفي عام ١٨٢٠ نفسه، هذا العام المثمر بحق، يلقى ديوان لامارتين «التأملات» Les Méditations قبولاً حسنًا لدى غلاة شباب اليمين الملكي. ومع ذلك، إذا لم يكن كل أتباع الملكية على وفاق تام ولا يخلون من التردد، فإن الليبراليين كانوا يبدون عداوتهم صراحةً تجاه الرومانسية الناشئة. ذلك لأنهم كانوا

يبغون البقاء أوفياء لمثل القرن الثامن عشر الكبرى وللمذهب الكلاسيكي، بينما اكتشف الشباب في ديوان لامارتين الغنائي قضية تخصه، كما اكتشف، في الوقت نفسه، مخرجها: ألا وهو العودة، بعد زمن الشتات، إلى لون من العاطفة الدينية. أضف إلى ذلك، أن الموضوعات التي عالجها الشاعر يسيرة، ويصعب ألاّ تلاقي الإعجاب كالحب والإيمان والطبيعة. كما أن أسلوب منشد «إلفير» Elvire[٥٥]، في النهاية، مهيأ لإرضاء المتمسكين بالتراث نظرًا لطابعه المشابه للكلاسيكية. بالطبع لم تنشر أشعار لامارتين وحدها في سنوات اختبار الرومانسية هذه، إذ سبقت مارسلين دي بورد- فالمور M. Desbordes - Valmore الكاتب المرموق بنشر مرثياتها (Elégies) عام ١٨١٨ وهي التي لاقت القبول بالرغم من قرب أسلوبها الشخصي من لهجة الاعترافات. وفي مارس ١٨٢٢ ينشر فينيي Vigny ، مع حجب اسمه في الواقع، ديوانًا صغيرًا من أشعاره يكتشف فيها القراء بعض الإشارات التوراتية ومشاعر المودة لليونان وأثر قراءته لشينييه Chénier وللثقافة الكلاسيكية، ولكن أيضًا لونًا من الإلهام الحسي الذي لا يخلو من الظرف وحيث لا يصعب التعرف على تأثير بيرون .Byron وقد قوبل هذا الكتيب بردود فعل مختلفة: بعض الناس عدَّ الشاعر مفكرًا والآخر نظَّامًا بارعًا، وبعضهم فيلسوفًا أو مجرد تلميذ لشاعر قصيدة هرمس .Hermès[٥٦] وفي أقل من ثلاثة شهور فيما بعد أتى دعم فيكتور هيجو للحركة بنشره لأناشيده (Les Odes) التي عثر فيها القارئ مذهولاً على أشعار تتغنى بخطبة الشاعر وولائه للتاج وتحاكي أسلوب التروبادور .Troubadour[٥٧] ولم يرق ذلك الجيل القديم، الذي كشر، فيما نظن، عن أنيابه بينما صفق الملكيون تأييدًا بسبب قصائد المديح الموجهة للملك. إلا أنه على الرغم من هذه المحاولات الأولية الجريئة، فإن الأجناس الأدبية السائدة، بين ١٨٢٠ و١٨٢٥، سوف تظل إما الكتابات التي ما زالت تحمل سمات القرن الثامن عشر، أو الكتابات المعادية للنظام الملكي. على هذا النحو، يظل كاتب مثل م. دي جوي M. de Jouy ذا شعبية كبيرة لما تحمل كتاباته من نزعة فولتيرية لاذعة وكراساته المكتوبة للأوبرا من تلميحات سياسية تدخل البهجة على قلب الليبراليين. أما الشاعر بيرانجيه Béranger

فكان يحظى بشهرة واسعة بقدر ما كان يوظف شعره في خدمة الدعاية الليبرالية، التي تعد، لهذا السبب، معادية للرومانسية. وأخيرًا كان الليبراليون يحظون بتأييد رجل عظيم في شخص كازيمير دي لا فيني[٥٨] Casimir Delavigne، الشاعر الوطني المحبذ لتأسيس مسرح تاريخي. ولكنه، على الرغم من أن بعض تصوراته كانت جديرة بالتقريب بينه وبين الرومانسيين وعلى الرغم من استعداده لقبول الكثير من التنازلات، إلا أنه لم يستطع الانخراط في المذهب الجديد بسبب مسألة اللغة. من الواضح، إذن، أن الرومانسية كانت حتى ١٨٢٤ – ١٨٢٥ مجرد تيار مسموح به لا أكثر؛ فهي كانت تعد بمثابة حركة من حركات الحساسية التي لا تتجاوز نتائجها مجالاً واحدًا وهو مجال الجماليات. غير أن الظروف السياسية سوف تتغير في عام ١٨٢٤، الأمر الذي يترتب عليه تحول الرومانسية إلى الليبرالية. ذلك أن النقد الليبرالي يزداد عنفًا أمام تشدد النظام ولا يكف عبر المسرح والرواية عن شجبه المستتر لعمليات القمع الرجعي. ومن هنا لم يعد من الممكن للرومانسيين أن يظلوا على مواقفهم المؤيدة للشرعية الملكية مخافة أن يُتهموا بتواطئهم مع النظام. وهكذا نراهم يتحولون إلى الليبرالية بعد أن كانوا من دعاة الرومانسية الجياشة frénétique، ثم الملكية. وكان ما يسود الإنتاج الأدبي في هذه السنوات تيار معاداة الكنيسة من جهة، وتيار المطالبة بالحريات من كل نوع من جهة أخرى. وهذه هي اللحظة، كما نرى، التي يصل فيها الجمهور الثاني، الذي سبق الحديث عنه، إلى احتلال المناصب العامة. وفي واقع الأمر لقد حدث هنا ما يشبه نوعًا من سوء التفاهم الكبير: فالرومانسيون الذين كانوا، منذ البداية، ليبراليين في مجال الأدب والفن، اعتقدوا أنه يمكنهم، في الوقت نفسه، أن يكونوا محافظين على المستوى الديني والسياسي؛ ومن ثم، الجمع بين الموقفين؛ هذا بينما أراد الليبراليون، المؤمنون بالضرورة بالحرية في مجال السياسة والدين، أن يحافظوا على موقفهم المؤيد للأدب الكلاسيكي. ولعل هذا التناقض هو العلة الحقيقية التي سببت للرومانسية كل ضروب الصعاب التي أخَّرت تحولها الأخير. علاوة على ذلك، لم تسر الأمور بطريقة تلقائية إذ بينما كان الرومانسيون «يتحررون»، كان الليبراليون، بدورهم، يشعرون

بضرورة استخدام الموضوعات الأدبية للدفاع عن مثلهم الأعلى السياسي؛ وهو ما حداهم إلى دفع الحركة الرومانسية تدريجيًا نحو الليبرالية. ولاشك أن الصانع الأكبر لهذا التحول الرئيسي هو ستاندال الذي كان عائدًا حينئذٍ من ميلانو وفي حوزته تصور جديد وكامل لضرب من الرومانسية الوطنية والثورية، وذلك بعدما أتيح له الوقت الكافي لتأمل حالة إيطاليا تحت نير الاحتلال النمساوي. وبقدر ما أعاد ستاندال طرح «مسألة شكسبير» في منشوره الأول لعام ١٨٢٢ عن «راسين وشكسبير»، بقدر ما زوَّد الليبراليين بموضوع آخر للجدل والنقاش، وهو موضوع نابليون. أضف إلى ذلك موضوعًا ثالثًا لعب دوره في تغذية الجدل القائم بين هذه العقول المتحمسة و الراغبة في خوض أولى خطوات الكتابة. وهكذا، إذا أضفنا إلى موضوعات شكسبير ونابليون ومحبة اليونان موضوع «عبادة» بيرون سوف نحصل على فكرة متكاملة للاهتمامات الرئيسية التي كانت تشغل الرومانسية الليبرالية في بداياتها؛ هذه الاهتمامات ممزوجةٌ، بالطبع، بسخرية بول – لوي كورييه(٥٩).

✡✡✡✡

إن سنوات التكوين والصراع بالغة التشويق. إذ كم هناك من الصراعات والمناكفات بين عام ١٨٢٥ الذي تتحول فيه الرومانسية إلى الليبرالية وعام ١٨٣٠ الذي تنتصر فيه نهائيًا ! أضف إلى ذلك دخول الأكاديميات إلى الحلبة بعد فترات من الصمت والحذر. ومن ثم نراها تبدأ في طرح موضوعات للمسابقات حول تعريفات الرومانسية. وهكذا نصل إلى تصورات أوضح عنها، كما تبدأ في اتخاذ وجهها المألوف الذي نعرفه. هكذا يُصرَّح لنا أن الرومانسية هي، قبل كل شيء، نوع من رد الفعل ضد الأدب الكلاسيكي، وأنه إذا كان هذا الأخير يرمي إلى التعليم، كما يرمي، في الوقت نفسه، إلى التسلية، فإن الرومانسية ترغب في التأثير العاطفي وتسعى، في النهاية، إلى إلغاء قاعدة تمايز الأجناس الأدبية. وفي عام ١٨٢٥ بالتحديد يظهر مقال(٦٠) يضم محاولة لتعريف الرومانسية واقتراحًا يعدها ضربًا من التعبير العام عن

الحضارة الحديثة. وفي الآونة نفسها يعود شاتوبريان ومدام دي ستال إلى استرداد حظوتهما لدى الجمهور، ويبدو كأن كل شيء يسير إلى الأفضل حينما تدرك السلطة السياسية فجأة أن الرومانسية أصبحت قوة تحريرية، وأنها، بذلك، خانت الشرعية. عندئذٍ نشأت ونمت معارك عنيفة أثارتها جريدة La Muse française التي كتب فيها جيرو Guiraud ونودييه Nodier وهيجو Hugo مقالات مشتعلة، الأمر الذي دفع الكلاسيكيين والملكيين المقصودين بالهجوم بالرد عليها. ومن جهة أخرى، أخذ لامونيه Lamennais[٦١] يتململ، الأمر الذي أدى إلى القطيعة النهائية بين الكاثوليكيين والرومانسيين وانتهى بالهجوم الجماعي لكل القوى الرجعية المتحالفة على الرومانسية. إلا أن روادها دافعوا عن أنفسهم بحمية فأنشأوا جريدة Le Globe ونشر ستاندال طبعته الثانية لكتابه «راسين وشكسبير» حيث جرؤ على المطالبة بكتابة المأساة نثرًا.

يا تُرى ماذا كان يكتب الرومانسيون خلال هذه السنوات الصاخبة ؟ كانوا يكتبون إما أعمالاً تاريخية أو أعمالاً تتسم بروح «الفانتازيا». مريميه Mérimée كان يصطنع السخرية، وفيني كتب Cinq - Mars، أول رواية تاريخية فرنسية[٦٢]، وهيجو وضع مقدمة كرومويل الشهيرة[٦٣]. لقد اتخذت الرومانسية موقفًا محددًا من كل الأجناس الأدبية، إذ إنها كانت تشكل، في بدايات عام ١٨٣٠، مدرسة متجانسة ذات حيثيات نظرية مكتملة. ويرجع ذلك إلى أنه قد تم في قلب المعركة تشكيل مثلٍ أعلى مشترك بالرغم من تنوع الأمزجة، مثل غذّاه كل من شاتوبريان ومدام دي ستال ووالتر سكوت وبيرون وشيللي وشليجل، وإن ظل، في النهاية، مثلاً مبتكرًا، حديثًا و«فرنسياً».

✡✡✡✡

يوجد، في تاريخ الرومانسية، حدث بالغ الغرابة، إذ نحن نعلم أن انتصارها قد تم على خشبة المسرح. وليس هنا مجال للإلحاح على العرض الشهير لمسرحية «هرناني» Hernani على المسرح الفرنسي (Théâtre - Français) ومع ذلك إذا كان هناك جنس أدبي قد فشل فيه الرومانسيون بالمعنى الحرفي للكلمة، فإنه – لا شك –

المسرح. وإنه ليصعب علينا اليوم أن نفهم حماس رعايا الملك شارل العاشر[٦٤] من أجل مسرحية مثل «هنري الثالث وبلاطه»، إن المسألة تحتاج لمزيد من الفحص.

لقد سارت كل الأمور، كما لو أن الرومانسيين كانوا عاجزين عن بلوغ شأو الكلاسيكيين فيما برعوا فيه. ولكن أليس من حقنا، في قرارة الأمر، أن نتساءل إذا لم نكن نحن هنا أمام نوع من خلط الأوراق ؟ إذ هل من النزاهة حقًا، بعد أخذ كل العوامل في الاعتبار، أن نقارن بين الأعمال الكلاسيكية والرومانسية ؟ إن كبار كتاب القرن السابع عشر قد حققوا نجاحًا باهرًا في عديد من الأجناس الأدبية كالقصيدة الرمزية (fable) والتراجيديا والكوميديا والحكمة والقصيدة التعليمية والوعظ والرثاء الديني وكتابة الرسائل حيث لم يحاول الرومانسيون مجاراتهم. لقد استطاع الرومانسيون بمهارة أن يستبدلوا بهذه الأجناس فنونًا أخرى كالرواية التاريخية والدراما والشعر الغنائي. ولا جدال في أنهم أنتجوا أعمالاً متميزة إذ من يستطيع أن ينكر، وهو خالص الطوية، أن أعمالاً مثل رواية «سان – مار» Cinq - Mars ومقطوعة «لورينزا سيو» Lorenzaccio ومجموعة «الأصوات الداخلية»[٦٥] Les Voix intérieures ليست من الأشياء العظيمة والجميلة ؟ إلا أنه يظل، مع ذلك، من الغبن أن نقارن بين مسرحيتي «فيدرا» (Phèdre) و«ري بلاس» (Ruy Blas)[٦٦] ولكن يبدو أن جمهور ١٨٣٠ لم يستطع، في زحمة الصراع، أن يلحظ هذه الخدعة، وذلك بقدر ما كان العزم معقودًا على تبجيل كل جديد، حتى مسرحية «هرناني». ويكفي التأمل، ولو قليلاً، في مصادر الدراما الرومانسية حتى نفهم ضآلة قدرها؛ خاصة وأن المسؤولين عن التكاثر الوحشي للمسرح الرومانسي من أمثال لا هارب[٦٧] (Laharpe) ونيبوميسين لوميرسييه Népomucène Lemercier[٦٨] كانوا من كتاب المسرح. إلا أنه، من غير شك، إذا كانت مسرحية «كريستوف كولومبوس» Christophe Colomb، التي رأت النور عام ١٨٠٩، لا تحترم قط وحدة المكان، فإن هذه الوحدة لم تكن أجلَّ احترامًا عند «بومارشيه» Beaumarchais[٦٩].

إن التراجيديا المسماة بـ «التاريخية» والمنبثقة عن الثورة والتي بزغ فيها نجم ماري – جوزيف شينييه[٧٠] وكذلك الميلودراما التي كان يعجب بها الجمهور العريض خلال الإمبراطورية هما، في حقيقة الأمر، أساس الدراما التاريخية المزعومة، كما تعددت في الفترة بين ١٨٠٠ و١٨٣٠ المسرحيات التي تستلهم موضوعاتها من التاريخ، وأشهرها مسرحية كازمير دي لافينيي «صلوات المساء الصقلية» Les Vêpres siciliennes[٧١] التي لاقت نجاحًا ساحقًا عام ١٨١٩، وعرفت عددًا كبيرًا من المقلدين. وفي هذه الآونة كانت الرواية التاريخية الإنجليزية تمارس تأثيرها الهائل على الساحة الفرنسية خاصة في عهد عودة الملكية. إلا أن غالبية هذا الإنتاج، الذي طواه اليوم النسيان بحق، كانت تطبق بصرامة قاعدة الوحدات الثلاث الكلاسيكية. ولعل التجديد الوحيد الذي عرفته، وهو شيء جدير بالذكر، هو عدم عنايتها بمحاكاة الواقع: ذلك أن هذا المسرح الجياش frénétique قد حصل على شعبيته المؤقتة بفضل سذاجته الطفولية.

وفي هذا المجال أيضًا، لم تفرض الرومانسية نفسها إلا على حياء. ونحن نخدع أنفسنا إذا اعتقدنا أن هذه الحركة اتسمت بالجراءة منذ البداية، فهي لم تصل إلى حد الوقاحة إلا بعد أن اطمأنت إلى النجاح. لذلك نراها تبدأ بالاقتباس المتواضع لبعض المسرحيات الأجنبية وتطويعها للمسرح الفرنسي. وكان عليها، في ذلك، التزام الحذر، خاصة وأن الجمهور لم ينس الاستقبال السيئ الذي لاقته فرقة بريطانية أتت إلى حي باب سان مارتان بباريس عام ١٨٢٢ لتقدم شكسبير. وكانت الحركة، في الأغلب، تمتع المشاهدين ببعض الترجمات؛ ذلك أن الجمهور الذي ما كان ليقبل بمسرحيات غير كلاسيكية، ممهورة بتوقيعات فرنسية، قد تعود على مشاهدة أعمال تقوم بتفجير أطر القواعد التقليدية بحجة أنها إنجليزية أو ألمانية. على هذا النحو، ساعدت ترجمات كل من شيللر وبيرون وشكسبير، التي قام بها لوتورنور Letourneur وراجعها جيزو[٧٢] Guizot على تشكيل الدراما الرومانسية، وهو المجال الذي استطاعت فيه فرنسا أن تبز أوروبا .. إذ قُدمت فيها، تقليدًا لفولتير، حتى بعض التراجيديا الصينية. وبالطبع

إن لم يكن كل ذلك جاداً، فهو يدل على عقلية انتقائية وعلى كثير من روح التطلع. علينا إذن الانتظار حتى عام ١٨٢٧ حتى تحصل الدراما الرومانسية على بيانها، وإن لم تشكل مقدمة كروموبل إلا إعلانًا نظرياً للمبادئ، بينما لم تخضع الدراما نفسها لحكم الجمهور. وهكذا نرى أن كل القواعد قد لُفظت، وأن بيت الشعر السكندري alexan-dri[٧٣] قد حُرر، وأن الهزل والمأساة قد مُزجا. كما نرى الفن يُقدم على أنه الصورة الكاملة للحياة. وقد تبدو كل هذه الأشياء جديدة وثورية في تلك الفترة، ولكنها كانت موجودة بالفعل من قبل. فمسرحية «السيد» Le Cid[٧٤] لم تأخذ في الاعتبار قاعدة الوحدات الثلاث، والبيت الشعري عند راسين Racine كان أكثر تحررًا مما سيكون عليه عند هيجو، ومزج الهزلي والمأسوي كان مقدرًا بعناية عند ماريفو أو بومارشيه؛ كما أن الفن غالبًا ما تزيّا، عبر العصور، بزي محاكاة الحياة. ومع ذلك، فلقد تمت محاكمة التراجيديا الكلاسيكية، كما تمت إدانتها لأنها، كما قيل، مصطنعة. فما بالكم، إذن، بمسرحية Les Burgraves. وفي الواقع، إن الثوري الحقيقي في هذه الحكاية، بل والوحيد، هو أقل الكتاب رومانسية؛ ونقصد به ستاندال الذي كان يتمنى أن تكتب التراجيديا بلغة النثر. وللرومانسيين عودة إلى ذلك، خاصة مع فينيي (Vigny)، إلا أنه كانت تنقصهم الشجاعة في عام ١٨٢٧ . وليس من شك في أن أول مسرحية درامية للمدرسة الجديدة قد أحرزت نجاحًا صريحًا إذ بعد عرض مسرحية «هنري الثالث وبلاطه»[٧٥] في ١١ فبراير ١٨٢٩، سوف نلاحظ أن الفريد دي فينيي هو الذي يشارك ديماس الأب في الحصول على تصفيق الجمهور بفضل مسرحيته «عربي البندقية» Le Maure de Venise المقتبسة من مسرحية «عطيل» والتي لاقت ترحيبًا كبيرًا في يوم ٢٤ أكتوبر من العام نفسه. ويلي ذلك، أخيرًا، النجاح التاريخى لمسرحية «هرناني» يوم ٢١ فبراير ١٨٣٠ المشهود. وهكذا تنتصر الرومانسية بفضل أقل أنواع الدراما توفيقًا، وهي التي تختلط فيها الميلودراما الأكثر ابتذالاً مع أعلى ضروب الغنائية تكلفًا، وتتحول فيها الحركة إلى أفعال مضطربة، ولا تتعدى فيها الشخصيات مجموعة من التعارضات الغليظة؛ وحتى الصياغة لم يستطع فيها صاحبها التخلص من البيت السكندري

(alexandrin) الذي يبرز أحيانًا في صورة السمو المضحك، وأحيانًا في صورة الإسفاف المبتذل. ولكم نفهم موقف الممثلة راشيل (Rachel) التي شعرت، بعد مرور ثمانية أعوام، بحاجة عارمة إلى إعادة الاعتبار للتراجيديا الكلاسيكية، وكم نأسف لأنها لم تستطع أداء دور كامي (Camille) على مسرح الكوميدي - فرانسيز قبل ١٨٣٨! الفخر لموسيه ! أحد أذكى الرومانسيين، لأنه أشاد، في الحال، بعبقرية هذه الفنانة ! ومهما يكن الأمر، فقد نجحت الحملة الرومانسية، ولكن إذا كانت الدراما الرومانسية قد شهدت مرحلة من التألق، إلا أن ذلك لم يدم طويلاً: عشر سنوات أو ما يزيد عليها سوف تكفي لتقود إلى سقوط عام ١٨٤٣[٧٦]. إن أكثر المسرحيات الرومانسية قيمة هي التي تفلت بالتحديد من القواعد الجمالية للمدرسة، مثل «شاترتون» Chatterton[٧٧] القائمة على تصور شبه كلاسيكي ومسرح موسيه اللذيذ ذي الصيغة الشخصية التي لا تدين بأي شيء لمقدمة مسرحية «كرومويل» !

سوف تهدأ، بعد عام ١٨٣٠، الحركة الرومانسية اعتمادًا على انتصاراتها، الأمر الذي سوف يدفعها بفضل ما وصلت إليه من استقرار، أو قل من اعتراف رسمي إلى الاتجاه نحو الفانتازيا والإبداع الخيالي (pittoresque) إلا أن ذلك لا يعني اختفاء التيار الجياش (frénéque) أو العنيف، إذ إن كاتبًا مثل الفيكونت دار لانكور مازال هادرًا، كما لا يعني عدم احتفاء الرومانسيين بالقضايا الإنسانية الكبرى: فالهم الميتافيزيقي ما زال مستمرًا عند بعضهم، وخاصة عند لامارتين الذي لا يكف عن إبداع الشعر الحميم وتوسيع آفاق فكره والارتقاء نحو روحانية حقيقية في ديوانه «نغمات شعرية ودينية»[٧٨] حيث يتوجه بالابتهال فيه إلى إله أفلاطون أو باسكال، مبتكرًا على هذا النحو التيار الديني التقليدي للرومانسية.

في هذه الأثناء سوف تبزغ نظرية جديدة، وهي نظرية الفن للفن، التي سيقوم بتعريفها فيكتور كوزان والتي سوف تقود، في نهاية المطاف، إلى الحركة البرناسية بعد نجاحها الساحق. وسوف يتقرب إلى هذه الحركة جُل شعراء الرومانسية ما عدا

لامارتين. ولقد دفعتنا، من قبل، «أناشيد وأغاني» هيجو Odes et Ballades، ذات النظم البارع، إلى استشعار التطور اللاحق للرومانسية نحو الرونق والخيال المصقول. ولا شك أننا هنا أمام تأثير الماني: تأثير الغناء (lied) والشعر المؤثر الحزين (romance) والأنشودة الراقصة (ballade). إننا نلاحظ عند هيجو، خلال هذه السنوات، نوعًا من النسك الشعري إذ إن مسائل الشكل تكتسب لديه أهمية متزايدة. هذا بالإضافة إلى أن سانت – بيف[٧٩] سوف يقدم في كتابه المنشور عام ١٨٢٨ «صورة الشعر الفرنسي في القرن السادس عشر» نماذج للرومانسيين من شعراء «لابلياد»[٨٠]. ومن ثم أصبح مثلهم الأعلى إرادة التجديد، وخاصة تجديد اللغة، وهكذا يصبح رئيس المدرسة الفرنسية رونسار (Ronsard) عصره. كما أن سانت – بيف نفسه يجمع بين النظرية والمثال، وذلك بنشره عام ١٨٢٩ لمجموعته «قصائد جوزيف ديلورم»[٨١]. بَيْد أن تيوفيل جوتييه[٨٢] على وجه الخصوص، هو الذي سيقدم التطبيقات المنهجية والمتعقلة لهذه النظريات: إذ إن الشعر، في نظره، يتطلب نوعًا من الممارسة. ومن ثم، نراه يلجأ إلى ضروب من «التمرينات العملية». وعلى هذا النحو تتجه رومانسية البداية ذات الطابع الهوائي والجامح تدريجيًا نحو رومانسية تصويرية وإبداعية تجد تتويجها النهائي في الشعر البرناسي[٨٣].

يا ترى ماذا يحدث للرومانسية بعد عام ١٨٣٠ ؟ إننا نلاحظ توسعها من جهة، وتعقلها من جهة أخرى، بعد شغبها المبالغ فيه بالأمس. أما طابعها «الجياش» أو العنيف فتهدأ سورته، كما تقل تجاوزاتها التي شهدتها فترة ما قبل حكم لوي – فيليب. لقد خفتت حدة الرومانسية بعد قبولها، كما ازداد توافقها مع العصر. وازداد أيضًا التفاتها نحو القضايا السياسية والاجتماعية في الوقت نفسه الذي عُنيت فيه بالأبحاث الأسلوبية والمسائل الجمالية. ويرجع التفاتها هذا إلى انتشار السان – سيمونيه[٨٤] مع انتصار ثورة يوليو، المشغولة، في المقام الأول، بالمشاكل الاجتماعية والسياسية. كما اشتد حماس كل من لامارتين وفينيي وهيجو وجورج صاند لما يجري على الساحة

السياسية للبلاد، بل وسوف يلعب اثنان منهم خاصة، وهما لامارتين وهيجو، أدوارًا مصيرية بعد انخراطهما في الحركة السياسية. وهكذا يوجد الشعر في البرلمان. كما لا تتوانى الرومانسية عن استغلال القلق الميتافيزيقي المبثوث في الأجواء بعد بروز المسألة الدينية على الساحة من جديد. ذلك أن الرومانسية تنوي، من الآن فصاعدًا، تمثيل عصرها، كما تريد أن تكون صدى لأحداثه الجارية وللعقلية السائدة فيه. على هذا النحو، وبالرغم من أهمية مصادر الإلهام الحميمي، وبالرغم من الصحوة المؤقتة لتيار الرومانسية الجياشة، إذ لا تعد مقدمة «الآنسة دي موبان»[٨٥] حالة معزولة، نرى أن الشعر الفلسفي الراقي يفرض نفسه، فيكتب لامارتين «جوسلين»، ثم «سقوط ملاك»[٨٦] وينظم فينيي قصائد «المصائر»[٨٧] ذات القيمة الروحية السامية، كما يشرع هيجو في تصور «مسيرة العصور»[٨٨].

من الآن فصاعدًا، سوف يحمل العصرُ الحركة الرومانسية ويُجاريها. وفي النهاية، ما هو الحكم الكلي الذي يمكننا أن نطلقه على الرومانسية؟ لقد لاحظنا أنها حركة بالغة التركيب، الأمر الذي يحبط كل محاولة للتعريف بها. ولكنْ، من غير شك، أن تعريف بودلير لها بأنها في قرارها لون من الانتقائية الحديثة يُعد الأفضل. ولا شك أيضًا أننا نقع فيها عل كل شيء: الأفضل والأسوأ. ومع ذلك، إذا نحن أمعنًا النظر فيها استطعنا أن نكتشف بعض الثوابت ولكنه لا يجب أن يغيب عنا، في البداية، أن هذه المدرسة اللامعة لم تتألق إلا لفترة قصيرة لا تتجاوز خمس عشرة سنة تمتد من ١٨٢٦ حتى ١٨٤٠ . كما لا ينبغي أن ننسى أيضًا أنها تطلبت إعدادًا بالغ الطول. من ثم، لا يمكن لكل ما أنتجته من ألوان التجديد ولكل ما أنضجه الوقت والتفكير ألا يعبر عن شيء أصيل. ولو لم يكن الأمر على هذا النحو، لما استطعنا فهم كيف امتد تأثير الرومانسية حتى وقتنا الحاضر. فما هي، بالتالي، العناصر الحديثة في الرومانسية؟

هناك أولاً: ثورة الفرد التي تشكل الركيزة الأساسية لكل أدب شخصي، بل وحميم في عصرنا. كما أننا بصدد، كما سبق القول، حركة للحساسية يخرج فيها

البطل الرومانسي عن المألوف ليكون كائنًا استثنائيًا ومتجاوزًا لكل الحدود. فهو يميل إلى العلانية ولا يخشى من إثارة الفضيحة. وهو يحتقر إلى أقصى درجة المنافقين وأصحاب العقول التقليدية؛ وهو في حاجة إلى إثارة الانفعالات القوية وإزاحة كل ضروب المواقف المتفق عليها سواء أكانت أخلاقية، دينية، سياسية أم أدبية. وإذا كانت الكلاسيكية تقوم على الاختيار، فالرومانسية ترفض الاختيار إذ تعلن أن كل ما هو موجود في الطبيعة موجود أيضًا في الفن. ولكن أليس هذا الموقف هو موقف معظم الكتاب والفنانين المحدثين ؟ إن الأدب الفرنسي المعاصر مازال يتخلى عمدًا عن أشد تقاليده ارتباطًا بالكلاسيكية؛ كما يؤكد دومًا حرية الكاتب الكاملة، ويميل إلى إثارة دهشتنا عن طريق اكتشافاته المنافية للأعراف وابتكاراته الغريبة، باختصار، إن أكبر فناني فرنسا في القرن العشرين متمردون قد أحسنوا الإنصات لدرس الرومانسية، كما تجاوزوها كثيرًا نحو تحقيق مثلها الأعلى وما علينا إلا أن نتأمل موقف كل من أندريه جيد[٨٩] وجورج برنانوس[٩٠]، وأندريه مالرو[٩١] وهنري دي مونترلان[٩٢] للاقتناع بذلك.

نلاحظ، ثانيًا، أن الرومانسية كان يسيطر عليها نوع من القلق الناتج عن الانشغال بعدم جدوى هذا التمرد، إذ إن أغلبية شعراء ومفكري الحقبة الرومانسية كانت على يقين من استحالة تحقيق مثلها الأعلى، ومن فشل كل المحاولات، مهما سمت، للوصول إليه. والغريب في الأمر أن الرومانسيين كانوا كما لو أن لديهم حدسًا بضآلة الفرد المتزايدة في قلب المجتمع الحديث. وليس من شك في أن هذا الاستشعار يُبين عن ضعف إيمانهم من جهة، وعن القلق الملازم لإحساسهم بهذا بالمصير الإنساني، من جهة أخرى. ذلك أن أخطر القضايا، التي كانت تطرحها هذه العقول المعذبة، كانت تبدو لها بعيدة عن كل حل. وما أشبه حالهم هذا بحال المسيح في «جبل الزيتون»[٩٣] وهو يرضخ تحت يقينه الرهيب بانعدام كل يقين، ومع ذلك، (هل يصدق أحد هذا ؟) كان هناك جانب عقلاني في الرومانسية: إذ إن فيكتور هيجو كان يريد أن

يستبدل بالمسيحية ديانة للتقدم. ولامارتين للعقل وفينيي للإرادة. وبالطبع من الشك تنبثق السخرية: إذ إن أجمل صفحات الرومانسية هى التي تقوم على السخرية، أو تلك التي يتدفق منها الضحك المر أو التي ينفجر منها عنف كصفير السوط. ألا نجد في أيامنا هذه هذا النوع من الشك وقد بلغ حد التهكم، وهذه السلبية الباسمة أو المستهزئة؟

دعنا نقول، ختامًا، بأن هناك فجوة بين الرومانسية، على الأقل، في بداياتها وبين الحقبة التي نشأت ونمت فيها، وهى الفجوة نفسها التي نلاحظها بين الأدب الفرنسى المعاصر والأزمنة الحديثة. لقد اصطدمت الرومانسية على الدوام بالوسط الذي نمت فيه، وغالبًا ما كانت تُضطر، حينما يقابلها الجمهور بالعداوة واللامبالاة، إلى المهادنة والممالأة، وهو ما كلفها ثمنًا باهظًا لتحقيق انتصارها. وفي قرارة الأمر، لم تكن الرومانسية معدة للتفاهم مع عودة النظام الملكي، بل وكان عليها، حتى بعد ثورة يوليو ١٨٣٠، أن تقدم الكثير من التنازلات للحفاظ على بقائها. على هذا النحو، لم يسلم مثلها الأعلى في النقاء والطهارة المطلقة من التلوث، وهو ما حز في ضمائر الرومانسيين وخلَّف في نفوسهم أثرًا دامغًا.

ألا ينطبق مثل هذا الموقف على الآداب الفرنسية الحالية؟ يبدو أن الأمر كذلك، بيد أن الأمور قد تطورت خلال قرن من الزمان إذ حلت الإباحية محل الحرية بعد استقرارها، كما حل الوعي بعقم الأشياء محل المثالية المخدوعة.

****

الهوامش

١- النظام الملكي الذي تلا سقوط إمبراطورية نابليون الأول والمعروف بـ (La Restauration (1814 - 1830.

٢ - مسرحية لفيكتور هيجو.

٣- موبرتوي (١٦٩٨ - ١٧٥٩) :(Maupertuis): عالم رياضيات فرنسي برهن على انبعاج الأرض عند القطبين، وحاول التحقق من قانون الجاذبية الذي اكتشفه نيوتن.

٤- [من خط الزوال] إضافة من المترجم.

٥- بيير بيل (١٦٤٧ - ١٧٠٦): كاتب ومفكر فرنسي له دور عظيم في تأسيس الفكر النقدي خلال القرن الثامن عشر. وأهم أعماله: «القاموس التاريخي والنقدي» (١٦٩٦ - ١٦٩٧).

٦- برنار فونتنيل (١٦٥٧ - ١٧٥٧): كاتب فرنسي اشتهر بتبسيط الفكر العلمي خلال القرن الثامن عشر. وأهم كتبه: «أحاديث حول تعدد العوالم».

٧- لوي - فيليب (١٧٧٣ - ١٨٥٠) : Louis - Philippe 1er أول ملك حكم فرنسا، بعد قيام ثورة يوليو ١٨٣٠، باسم «ملك الفرنسيين»، ويعتبر عهده عهد تألق للطبقة البرجوازية.

٨- جان - فرانسوا مارمونتيل (١٧٢٣ - ١٧٩٩): كاتب فرنسي له إنتاج روائي ومشارك في تأليف الإنسكلوبيديا أو الموسوعة الفلسفية الكبرى للقرن الثامن عشر.

٩- «مانون ليسكو» :(Manon Lescaut) رواية حب عنيف ومغامرات عاطفية شهيرة للأب بريفو (١٦٩٧ - ١٧٦٣) و«حياة ماريان» (La Vie de Marianne) رواية للكاتب ماريفو (Marivaux) من أهم كتاب المسرح في بداية القرن الثامن عشر.

١٠- «هيلويز الجديدة» (Julie ou la Nouvelle Héloïse) رواية للكاتب الكبير جان - جاك روسو (١٧١٢ - ١٧٧٨).

١١- برناردان دي سان - بيير (١٧٣٧ - ١٨١٤): كاتب فرنسي مهد للموضوعات العاطفية والدينية التي عُنيت بها الرومانسية. ومن أهم أعماله روايته الشهيرة «بول وفرجيني».

١٢- شودرلو دي لاكلو (١٧٤١ - ١٨٠٣): كاتب فرنسي وصاحب رواية «العلاقات الخطرة» (١٧٨٢) التي تستخدم تقنية الرسائل والتي تقوم على موضوعات التحرر الأخلاقي.

١٣- دوناسيان الملقب بالماركيز دي ساد (١٧٤٠ - ١٨١٤): تعد رواياته أساسًا للنزعة السادية والنقيض العصابي لأفكار الفلاسفة الطبيعيين في القرن الثامن عشر. ومن أهم أعماله: «جوستين أو شقاء الفضيلة» (١٧٩١) و«فلسفة الصالون» (١٧٩٥).

١٤- La Régence (١٧١٥ - ١٧٢٣) عهد حكم وصاية فيليب دور ليانز (Philippe d'Orléans) على لويس الخامس عشر، وهو عهد معروف بالفساد والانحلال الخلقي.

١٥- Guillaume Anfrye, abbé de chaulieu شاعر غنائي ظريف معروف بلقب أنا كريون (١٦٣٩ - ١٧٢٠) (Anacréon) المعبد على اسم الشاعر اليوناني القديم. Charles - Au guste de la Fare (١٦٤٤ - ١٧١٢) شاعر فرنسي.

١٦- N. J. Florent Gilbert (١٧٥٠ - ١٧٨٠) شاعر معروف بكتاباته النقدية وقصائده المؤثرة في الرثاء، Pierre - Louis Ginguené (١٧٤٨ - ١٨١٦) كاتب فرنسي صغير.

١٧- Evariste Parny (١٧٣٥ - ١٨١٤) شاعر معروف بقصائده الغرامية.

١٨- Marie - Joseph de Chénier (١٧٦٤ - ١٨١١) كاتب مسرحي.

١٩- صمويل ريشاردسون (١٦٨٩ - ١٧٦١): كاتب وروائي بريطاني، ومن أهم رواياته: «باميلا أو إثابة الفضيلة» (١٧٤٠).

٢٠- أوسيان (Ossian): شاعر سكوتلاندي أسطوري من ابتكار الشاعر جيمس ماكفرسون (١٧٣٦ - ١٧٩٦) الذي نشر له عام ١٧٦٠ «مقطوعات من الشعر القديم» نحله إياها وكان لها تأثير هائل على الأدب الرومانسي.

أما المترجمان فهما :

Pierre Baour lormian (1770 - 1854)

Pierre Letourneur (1736 - 1788)

٢١ - يقصد بالرواية «السوداء» في القرن الثامن عشر في إنجلترا الرواية «القوطية» (gothique) وهي رواية تجمع بين الرعب والغرائبية وتدور أحداثها في إطار العصور الوسطى. أما مصطلح الرواية «السوداء»، فإنه سوف يشمل فيما بعد الرواية البوليسية التي تجمع بين العنف والواقعية المتدنية.

٢٢- Mathew Gregory Lewis (1775 - 1818) كـاتب بريطاني صـاحب رواية «الراهب» (١٧٩٦).

٢٣- Ann Ward Radcliffe (1764 - 1823 كاتبة بريطانية، صاحبة رواية «أسرار إيدولف» (١٧٩٤).

٢٤- شارل نوديه (١٧٨٠ – ١٨٨٤): كاتب فرنسي معروف بقصصه الغرائبية التي مهدت الطريق لنرفال والأدب السريالي.

٢٥- Goethe (Johann Wolfgang (1749 - 1832) كاتب ألمانى عظيم من رواد حركة «العاصفة والدفعة» الرومانسية في روايته الشهيرة «عذابات الشاب فيرذير» ولقد جمع جوته بين الأدب والعلم وبين الكلاسيكية والرومانسية.

٢٦- Charles de Villers (1765 - 1815) كاتب فرنسي.

- Léonard Simonde de Sismondi (1773 - 1842) مؤرخ واقتصادي وكاتب سويسري.

٢٧- August Wilhelm Schlegel (1767 - 1845) كاتب ألماني من أوائل الرومانسيين الألمان وقد أدان في كتابه المذكور المأساة الكلاسيكية.

٢٨- Mme de Staël Germaine Necker(1766 - 1817) كاتبة فرنسية مرموقة أصدرت مجموعة من الروايات («ديلفين»، ١٨٠٢ و«كورين في إيطاليا»، ١٨٠٧) والكتب النظرية أهمها كتابها عن «ألمانيا» (١٨١٠) الذي مهد لنشأة الرومانسية الفرنسية.

٢٩- سبق التعريف بها في التمهيد (هامش رقم ٢).

٣٠- Marie d'Agoult (1805 - 1876) كاتبة فرنسية نشرت تحت اسم دانييل ستيرن كتابًا بعنوان «تاريخ ثورة ١٨٤٨» و«مذكرات هامة».

٣١- Jacques Delille (abbé) شاعر فرنسي (١٧٣٨ – ١٨١٣)، ترجم فيرجيل وملتون.

- Charles - Julien de Chênedollé شاعر فرنسي (١٧٦٩ – ١٨٣٣).

٣٢- Paul - Louis Courrier (1772 - 1825) كاتب فرنسي معارض لنظام عودة الملكية بعد سقوط نابليون. (Parny سبقت الإشارة إليه).

٣٣- Benjamin Constant (1767 - 1830) رجل سياسي وكاتب فرنسي وصديق مدام دي ستال معروف بروايته النفسية «أدولف» (١٨١٦).

٣٤- Pierre Jean de Béranger (1780 - 1857) شاعر شعبي فرنسي مجَّد في أناشيده بطولات نابليون بونابرت والشعب الفرنسي.

٣٥- Marceline Desbordes - Valmore (1786 - 1859) كاتبة قصص أطفال فرنسية وشاعرة تغنت بالحب والامه.

٣٦- Abel François Villemain (1790 - 1870) ناقد ورجل سياسي فرنسي، كان وزيرًا للتعليم الفرنسي (١٨٣٩ - ١٨٤٤) ورائدًا من رواد الأدب المقارن.

٣٧- Victor Cousin (1792 - 1867) فيلسوف ورجل سياسي فرنسي، وهو أول من أدخل الفلسفة الألمانية إلى فرنسا، كما أسس تاريخ الفلسفة وصاحب رؤية انتقائية في الفلسفة، أهم كتاب له «في الحق والجمال والخير» (١٨٥٣).

٣٨- Jules Michelet (1798 - 1874) مؤرخ فرنسي شهير. كان تعليمه منارة للأفكار التحررية والمعادية للإكليروس. من أشهر أعماله «تاريخ فرنسا» (١٨٣٣ - ١٨٤٦) و«تاريخ الثورة الفرنسية» (١٨٤٧ - ١٨٥٣) و«الساحرة» (١٨٦٢).

٣٩- Auguste Conte (1798 - 1857) فيلسوف ومؤسس علم الاجتماع الوضعي بفضل كتابه : «درس في الفلسفة الوضعية» (١٨٣٠ - ١٨٤٢).

٤٠- Honoré de Balzac (1799 - 1850) روائي فرنسي شهير ومؤسس الرواية الواقعية، تمثل مجموعة رواياته «الكوميديا الإنسانية» لوحة كاملة للمجتمع الفرنسي من الثورة إلى نهاية ثورة يوليو ١٨٤٨ .

٤١- Alexandre Dumas, père (1802 - 1870) كاتب وروائي فرنسي مرموق، من أشهر رواياته «الفرسان الثلاثة» و«الكونت دي مونت كريستو»، وله أعمال مسرحية مثل دراما «هنري الثالث وبلاطه» و«برج نيل» و«كين».

٤٢- Jules Barbey - D'Aurévilly (1808 - 1889) كاتب قصص فرنسي كاثوليكي متشدد؛ ومن أهم أعماله «الشيطانيات» و«الفارس ديتوش».

٤٣- La Confession d'un enfant du siècle" (1836) يفسر ألفريد دي موسيه في هذا الكتاب طموحات شباب فترة الإمبراطورية النابليونية حينما كانت تمثل بطولات نابليون الأول ملحمة فعلية بالنسبة لهم، ثم خيبة أملهم بعد هزيمة واترلو (١٨١٥) وظهور حالات الاكتئاب وخاصة ما يعرف باسم «مرض العصر».

٤٤- إشارة إلى المعركة التي نشبت بصدد مسرحية هرناني (Hernani) لفيكتور هيجو وفاز فيها الرومانسيون على أعدائهم من التقليديين.

٤٥- Gustave Flaubert (1821 - 1880) روائي فرنسي مشهور، مؤلف روايات «مدام بوفارى» (١٨٥٧) و«سالامبو» (١٨٦٢) و«التربية العاطفية» (١٨٦٩) وغيرها. ويتميز بالواقعية في الوصف والصرامة الجمالية في الأسلوب.

٤٦- Alexandre Dumas, fils (1824 - 1895) الابن غير الشرعي لديماس الأب وكاتب فرنسي دعا إلى ما أسماه «بالمسرح النافع». وأهم أعماله المسرحية «غادة الكاميليا» و«قضية المال» و«الابن الطبيعي».

٤٧- Emile Augier (1820 - 1889) كاتب مسرحي فرنسي يميل إلى المسرح الأخلاقي والاجتماعي، ومن مسرحياته: «صهر السيد بوارييه».

٤٨- Charles - Marie Leconte de Lisle (1818 - 1894) شاعر فرنسي ومؤسس لمدرسة البرناس، الداعية للفن من أجل الفن والبعد عن كل الاتجاهات النفسية أو الشخصية. ومن دواوينه : «القصائد القديمة» (١٨٥٢) و«القصائد البربرية» (١٨٦٢).

٤٩- Thomas Moore شاعر أيرلندي (١٧٧٩ – ١٨٥٢).

٥٠- قصيدة للشاعر ألفريد دي فيني.

٥١- «لارا» للورد بيرون (١٧٨٨- ١٨٢٤) المثل الأعلى للمعاناة والتمرد في نظر الرومانسيين.

٥٢- Friederich Schiller (1759 - 1805) كاتب درامي وشاعر ومنظر للمسرح الألماني، عظيم التأثير في الأدب الرومانسي.

٥٣- Charles - Victor Prévost, Vicomte d'Arlincourt روائي فرنسي (١٧٨٩ – ١٨٥٦).

٥٤- Charles Hubert Millevoye (1782 - 1816) شاعر فرنسي غنائي يغلب عليه الطابع الحزين وقد أثر تأثيرًا كبيرًا على الشاعر لامارتين.

٥٥- إلفير (Elvire) هو الاسم الشاعري لمحبوبة لامارتين في ديوانه «التأملات» Les Méditations ١٨٢٠.

٥٦ – «هرمس»: قصيدة للشاعر الكلاسيكي النزعة أندريه شينييه. (سبق تعريفه).

٥٧- أسلوب التروبادور موضة في الأدب والفن انتشرت بعد سقوط نابليون وفي عهد عودة الملكية ويقوم على إحياء العصور الوسطى والأسلوب القوطي.

٥٨- Casimir Delavigne (1793 - 1843) شاعر وكاتب مسرحي فرنسي، من أعماله المسرحية: «صلوات المساء الصقلية» (Les Vèpres Siciliennes)

٥٩ – بول – لوي كورييه: سبقت الإشارة إليه. (هامش ٣٢).

٦٠- لم يشر المؤلف إلى صاحب هذا المقال، ولكنه من المعروف أن ستاندال نشر في ١٩ مارس ١٨٢٥ طبعته الثانية من ورقته «راسين وشكسبير» حيث يرد على هجوم الأكاديمية الفرنسية ضد الرومانسية.

٦١- Félicité de Lammenais (1782 - 1854) رجل دين وكاتب فرنسي دافع بشدة عن الرومانسية وحرية العقيدة، كما انفصل عن البابوية ونادى بحركة إنسانية تميل إلى التصوف والاشتراكية.

٦٢- رواية تاريخية عن واحد من كبار المقربين من الملك لويس الثالث عشر وقد حكم عليه بالإعدام لتآمره ضد الكاردينال دي ريشيليو Henri Coeffier de Ruzé marquis de Cinq - Mars (1620 - 1642)

٦٣ – مقدمة مسرحية كرومويل «La Préface de Cromwel» لفيكتور هيجو (١٨٢٧) التي وضع فيها الأسس النظرية لمفهوم الدراما عند الرومانسيين: الجمع بين الواقع والمثال وبين القبح والجمال وبين الهزل والجليل.

٦٤- شارل العاشر (١٨٢٤ – ١٨٣٠) Charles X هو حفيد الملك لويس الخامس عشر الذي حكم فرنسا من عام ١٨٢٤ حتى عام ١٨٣٠ ويمثل حكم الملكية المطلقة التي قادت إلى ثورة يوليو ١٨٣٠ . وقد خلف الملك لويس الثامن عشر (١٨١٤ – ١٨٢٤) الذي سبقه في الحكم بعد هزيمة نابليون الأول وعودة الملكية إلى فرنسا. والمسرحية المشار إليها للكاتب ألكسندر ديماس الأب.

٦٥- «لورينزا شيو» (١٨٣٤) مسرحية لألفريد دي موسيه و«الأصوات الداخلية» مجموعة شعرية لفيكتور هيجو.

٦٦- «فيدرا» تراجيديا للكاتب الكلاسيكي جان راسين (١٦٧٧) و«ري بلاس» (١٨٣٨) مسرحية لفيكتور هيجو.

٦٧- Jean- François de La Harpe (1739 - 1803) ناقد فرنسي وكتابه «الليسيه أو درس في الأدب القديم والحديث» (١٧٩٩) مؤيد للكلاسيكية.

٦٨- نيبوميسين لومرسيه (١٧٧١ - ١٨٤٠) كاتب فرنسي وجه التراجيديا نحو الموضوعات التاريخية.

٦٩- بومارشيه (Pierre Augustin de Beaumarchais (1732 - 1799 كاتب مسرحي فرنسي متحرر الفكر ومن أشهر مسرحياته: «حلاق إشبيلية» (١٧٧٥) و«زواج فيجارو» (١٧٨٤).

٧٠- Marie - Joseph de Chénier (1764 - 1811) من أشهر مسرحياته التاريخية «شارل العاشر أو مدرسة الملوك» (سبق تعريفه).

٧١- سبق تعريفه.

٧٢- فرانسوا جيزو (François Guizot (1787 - 1874 رجل سياسي ومؤرخ وأستاذ التاريخ الحديث في السوربون ومن أهم أعماله التاريخية «تاريخ الثورة الإنجليزية» (١٨٢٦ - ١٨٢٧).

٧٣- بيت شعر مكون من اثني عشر مقطعًا صوتيًا، وكانت بدايته مستوحاة من «رواية الإسكندرية» المكتوبة شعرًا في القرن الثاني عشر الميلادي.

٧٤- مسرحية بيير كورني Pierre Corneille الشهيرة (١٦٣٧).

٧٥- دراما تاريخية لألكسندر ديماس الأب.

٧٦- يقصد المؤلف سقوط مسرحية Les Burgraves لفيكتور هيجو.

٧٧- دراما لألفريد دي فينيي.

٧٨- Les Harmonies poétiques et religieuses (1830 de Lamartine)

٧٩- Charles Augustin Sainte - Beuve (1804 - 1869) كاتب وناقد فرنسي شهير له عدة دراسات نقدية أهمها :

- Critiques et portraits litteraires 1832 - 1839 (نقد وبروتريهات أدبية)

- (Port - Royal (1840 - 1859) دير بور رويال دراسات عن حركة الجانسينزم (le Jansénisme وروادها.

- Causeries du Lundi (1851 - 1862) أحاديث الإثنين).

٨٠- كوكبة من شعراء القرن السادس عشر وهم :

Ronsard, Du Bellay, Rémi Belleau, Jodelle, Baïf, Pontus de Tyard et Pelletier du Mans. وكان هدف هذه المجموعة تجديد الشعر بالرجوع إلى الاتجاه الغنائي القديم وتطوير اللغة الفرنسية والدفاع عنها.

٨١- للناقد سانت - بيف، بجانب أعماله النقدية، روايتان : Vie, Poésies et pensées de Joseph Delorme حياة وأشعار وأفكار جوزيف ديلورم - Voluoté (اللذة).

٨٢- تيوفيل جوتييه (Théophile Gautier (1811 - 1872 كاتب وناقد مسرحي وفني من دعاة الفن للفن في الشعر.

٨٣- في الأصل إشارة إلى جبل البرناس (Le Parnasse، جبل آلهات الشعر المكرس لأبوللو، ثم إلى مجموعة من الشعراء من دعاة الفن للفن، وهم : Leconte de lisle, Banville, Héredia, Coppée et Sully Prudhomme.

٨٤ - السان - سيمونيه: دعوة Le Saint - Simonisme إلى حركة تكنوقراطية وإصلاحية أسسها الاقتصادي الفرنسي سان سيمون (١٧٦٠ - ١٨٢٥).

٨٥- Mademoiselle de Maupin (1835Théophile Gautier (1811 - 1872) رواية لتيوفيل جوتييه.

٨٦- (1836 - 1838) Jocelyn La Chute d'un ange للكاتب لامارتين.

٨٧- Les Destinées ديوان «المصائر» لفينيي.

٨٨- "La Légende des Siècles" مسيرة العصور» لفيكتور هيجو.

٨٩- كان أندريه جيد (1951 - 1869) André Gide يجمع بين صفاء القريحة وعنفوان الغريزة.

٩٠- (1948 - 1888) Georges Bernanos كاتب كاثوليكي متمرد.

٩١- (1976 - 1901) André Malraux كاتب مناضل يرى في الفن وسيلة للنضال ضد الفساد وغريزة الفناء.

٩٢- (1972 - 1895) Henri de Montherlant كاتب يؤكد حيوية الجسد وديناميه الأخلاق.

٩٣- قصيدة لألفريد دي فينيي ««Le Mont des Oliviers».

****

الفصل الثاني

فيكتور هيجو في الشرق

«إن لدى الفنانين البارزين، كما لدى العباقرة العظام إحساسًا عميقًا بالماضي؛ وهم يعشقون الركض وراء المغامرات، كما تجذبهم دائمًا شمس الشرق، وكأنهم يشعرون بانتمائهم إلى طبيعة النسور».

جيرار دي نرفال

إن مقاربة فيكتور هيجو، من أي جانب نحاول ذلك، أمر بالغ الصعوبة، فأنا أشعر بأنني قزم أمام جسم جلليفر الهامد. إذ مهما أحسنت الكلام عن ديوانه «الشرقيات» Les Orientales، فإن كل ما أستطيع قوله لن يشكل إلا خيطًا رفيعًا يستطيع المارد قطعه بأقل حركة منه. وأنا لا أدري لماذا، في كل مرة يشار فيها إلى فيكتور هيجو، أفكر في تلك الرسوم المتحركة التي نرى فيها حيوانًا ضئيلاً، فأرًا على سبيل المثال، في مناوشة مع حيوان في حجم الفيل، أو الأسد أو الدب. إن الدُّوَيبة المسكينة لا تدري أنها على ظهر الوحش أو قريبة من حنكه، وقد تداعب شواربه بأطرافها الواثقة الهادئة أو تنتزع شعرة من فروته، وفجأة تتنبه إلى الخطر وتشعر بالضياع بسبب زمجرة أو رجفة منه.

لقد اندفعتُ، ربما ببعض الطيش، إلى دراسة صاحب «الشرقيات».. وها أنذا أشعر بأنني أقف على رأس بركان. لعل «الأب هيجو» لا يغضب مني إذا لم أقل في شأنه كل ما يود أن أقول. ذلك أن الإنسان يشعر دائمًا في مواجهة فيكتور هيجو بكونه هذا الطفل الصغير المكلف بترديد عبارات الثناء المعهود على جده الوقور في يوم ميلاده. وليس من شك في أنه حينما تزدان «التورته» بثمان وخمسين ومائة شمعة، فإن هناك مدعاة للتأثر. هل سأرى، إذن، ابتسامة التسامح وهي تهزم بياض لحية هذا

الشيخ الجليل، أم على النقيض، سوف ألمح على وجهه المهيب تقطيب حواجبه وهي ترعد من الغضب الكظيم؟

لحسن الحظ، أنني أشتبك مع فيكتور هيجو وهو في سن السابعة والعشرين، إذ إن «الشرقيات» لم تظهر بالفعل إلا عام ١٨٢٩ . إنني سوف أتحدث إذن عن شاعر يصغرنى في العمر.

في عام ١٨٢٩، كان فيكتور هيجو، بالرغم من عدم بلوغه الثلاثين من عمره، رب أسرة وحاصلاً على وسام جوقة الشرف، كما كان أديبًا معروفًا ومقدرًا، وإن لم يكن من المرتبة الأولى؛ أي أنه كان في مجال الأدب على الأكثر مما يسمونه بالمبتدئ، ذلك أن ديوانه «الشرقيات» قد ظهر بعد ثلاث سنوات من «الأغاني والأناشيد» Odes et Ballades وبعد أربع سنوات من رواية «Han d'Islande» وبعد عشر سنوات من رواية « Bug Jargal» [1] أضف إلى ذلك، أنه كان، بفضل «مقدمة كرومويل»، المنشورة عام ١٨٢٧، القائد الفعلي للمدرسة الرومانسية الفرنسية.

يبدو لنا، اليوم، أن الجمهور قد بدأ في درء الظلم الجسيم الذي ارتكبه تجاه أكبر شعراء فرنسا منذ قرابة نصف قرن. إننا اليوم بصدد ما يشبه رد الاعتبار إليه.

نحن نلاحظ أنه غالبًا ما يحدث، عند وفاة أحد الكتاب، نوع من عدم الاهتمام العام، وكأن اختفاءه يُصرح إما بالكراهية وإما باللامبالاة. كما يبدو أن الجحود يستمر حياله بقدر ما مارسه من تأثير عظيم على جيله. ولا شك أن هذا يقدم لنا مقياسًا لتقييم الشاعر أو الروائي. كما يذهب البعض في مزاحه إلى درجة تحديد نوع من الأربعين أو التأبين الأدبي بعد وفاة الكاتب، وغالبًا ما يقدرونه بفترة تتراوح بين عشر سنوات وعشرين سنة. انظر في ذلك إلى حالة أناتول فرانس[٢]: لقد سُمح له أخيرًا بتبوؤ مقعده في هذه الأكاديمية المجردة والنهائية المشكلة من كبار الكتاب الفرنسيين. ولكن

رومان رولان[٣]، على النقيض منه، لم يجتز بعد هذه «الفترة العقيمة» للوصول إلى المجد: إذ لا أحد يقرؤه اليوم؛ ولعله يُكتشف بعد مرور بضع سنوات.

لقد مكث هيجو خمسين عامًا في قاعة الانتظار بمحطة الأدب. ثم سُمح له بعد نصف قرن من البقاء في المطهر الثقافي بالخروج إلى الهواء الطلق، وانتهى هذا «المارد المرعب» بسحق الجميع. هل قدَّر كل من هنري جيمان وج. ب بارير عواقب تحريرهما له حق قدره! إن إطلاق سراح هذا الشاعر العظيم، هذا المجنون العجوز، هذا الرجل الضخم، هذا الساحر المزاحم، هذا النبي اللامتوقع يعني من غير شك تحرير إحدى قوى الطبيعة. كيف لا نتفهم، إذن، هذا الارتياب الذي يبعثه منذ عام ١٨٨٥، والذي مازال يبعثه حتى اليوم لدى الكثيرين، ولديّ في المقام الأول ؟ مع هيجو، لا سبيل إلى الراحة. وإذا كان ملارميه[٤] يظل شاعرًا صعبًا ومغلقًا وغير قابل للنفاذ، فإننا نجد لديه نوعًا من الراحة والسكينة: إذ إن أعماله جميعًا يمكن وضعها في قبضة اليد. وهكذا يقع في روعنا امتلاكها سواء كنا على صواب أو مخطئين. أما مؤلفات فيكتور هيجو فيمكنك دائمًا محاولة المباعدة بين ذراعيك والارتكاز بثبات على ساقيك لاحتضانها، ولكنها سوف تفيض من جميع الأنحاء وتغمرك مثل المياه المتدفقة. وإذا كان الإنسان لا يحب أن يُبتلع، فإنه سيقاوم ويبني السدود لاحتجاز المياه؛ وربما يقضي نصف قرن في بناء هذه السدود، إلا أنها تنتهي بالانهيار إذ إن العنصر المائي أقوى وسوف يحطم الحواجز ويغمر كل شيء، وليس عليه عندئذٍ إلا أن يسبح أو، بالأحرى، أن يستقل قاربًا، وما هذا القارب إلا ديوان «الشرقيات» الذي يدعونا إلى رحلة جميلة عبر المتوسط.

لعلنا نجانب الأمانة ونقترب قليلاً من حالة السُخف لو زعمنا أن «الشرقيات» تشكل تحفة فنية، ولكن قد يقال لي: لماذا تكتب، بحق الشيطان، عن هذا الديوان إذا كنت تعده أبعد أعمال الكاتب عن التميز ؟

ولي على هذا إجابتان: الإجابة الأولى جد هزيلة، وهي أننا نعيش في الشرق، وأنه ربما يكون من اللائق أن يحاول شرقي، أو مصري، كما هو شأني، إبراز تصور فيكتور هيجو عن هذه القطعة من الأرض التي ألهمت هذا الكم الهائل من الأحلام، كما ولَّدت هذه الرغبة العارمة لدى من وقع تحت سحرها في عدم مغادرتها. وليس من شك في أنه، بالنسبة لدارس الأدب المقارن، تتوافر هنا فرصة رائعة لتسجيل ما يدين به هذا الشاعر الكبير للشرق وما يدين به هذا الأخير له. ولا شك أن هذه إجابة مقبولة، غير أن الإجابة الثانية تبدو لي أشد رسوخًا: ذلك أن الناقد أندريه روسو A. Rousseau قد أكَّد منذ بضع سنوات – وهو من الثقاة المعروفين – بصدد طبع بعض الأعمال غير المنشورة للكاتب بيجي(٥) – يوجد هذا المقال في جريدة الفيجارو الأدبى عدد السبت ١٩ إبريل ١٩٥٢–: «إن كل شيء لدى الكاتب العبقري يوجد كامنًا منذ البداية». كما ألح على كون هذه الظاهرة «حقيقة أساسية» شاجبًا في ذلك التاريخ الأدبي الذي، كما يقول، «يضر أكثر مما يفيد الأدب» ومتهمًا إياه، في شيء من الازدراء، بتزييف هذه الحقيقة التي لا مراء فيها.

ولكن هذه الحقيقة، بالرغم من أنني لا أميل إلى تصديقها كلية، تخدم اليوم غرضي إلى حد بعيد، وذلك إلى الدرجة التي سأحاول فيها تزييفها بالرغم مما سيصيبني من صواعق الناقد الكبير. ففي الواقع، لا شيء في مسرحية راسين La Thébaïde (٦) ينبئ عن عبقريته، وهذا أدعى إلى الاعتراف بأن كل شيء في الشرقيات ينبئ عن عبقرية فيكتور هيجو. ولعل الشيء الجدير بالملاحظة هو أن هذا الديوان الضئيل الذي لا يضم أكثر من أربعين قصيدة، معظمها من الحجم الصغير، لا يحتوي فحسب على كل الغنائية الملحمية لمؤلف «مسيرة العصور» La Légende des siècles، وإنما يُعدُّ كذلك لمجيء كل من جيرار دي نرفال، بودلير، لوكونت دي ليل، فرلين، رامبو، لأبوللينير وفاليري، وذلك من غير الحديث عن أراجون لأن التقريب بينه وبين هيجو جد يسير.

ولعل هذه المناسبة تتيح لنا، بصدد «الشرقيات». استرداد المزحة المنسوبة إلى أندريه جيد الذي سئل عن أكبر شاعر فرنسي، في نظره، فأجاب: «فيكتور هيجو، وأسفاه!». إن هذا التأسف أثقل وطأة على مستوى النتائج الأدبية من الأسف الذي يختتم مسرحية بيرنيس Bérénice(٧) والذي طال الجدل حوله، إذ إنه يمكننا، هنا، إطلاق الحسرات منذ انبلاج الفجر الساطع والزاعق لهذه العبقرية الشعرية الشابة:

«ارأيت عبور الديمة المتشحة الجوانب بالسواد

تارة صفراءَ شاحبةً وتارةً حمراءَ ساطعةً للناظرين..»؟

إذا كنا نراها وهي تعبر السماء! لست أدري لماذا احتفظت من «الشرقيات»، التي قرأتها في زمن الصبا والمراهقة، بذكرى كتاب ممتع ولطيف وغريب. إن القصائد التي ظلت عالقة بذاكرتي، مثل ضوء القمر Clair de Lune وسارة في الحمام Sara la baigneuse وانتظار Attente ووداع المضيفة العربية Adieux de l'hôtesse arabe، هي، في إيجاز، قصائد الديوان المثيرة للحزن والرقة والحنان. ولكنني حينما عاودت قراءة «الشرقيات» وفحصها عن كثب، كم أصبت بالذهول حينما تبين لي أن هذا الكتاب يكتظ – في قراءته – بالحقد والدماء والموت إذ تسود فيه الحروب وأبشع أنواع المجازر، كما يكثر فيه الحث على التمرد والقتل، وأخيرًا تنتشر فيه كل ضروب المصائب التي ابتكرتها البشرية.

لقد بدا لي أني نسيت أن «الطفل الخارق»، كما نعته شاتوبريان، كان ابنًا لقائد عسكري، وأنه قضى طفولته وشبابه المبكر في جو أمجاد وحُميا الملحمة النابوليونية. وإذا كانت شهرة اسم «نابليون» يمكن التقاطها، منذ عام ١٨٠٢، تحت مسمى «بونابرت»(٨)، فإنه يمكن القول بأن مؤلف «مسيرة العصور» يمكن التنبؤ به تحت اسم مؤلف «الشرقيات» منذ عام ١٨٢٩ .

لديَّ نوع من التمييز الخاص بين العباقرة، وهو عزيز عليَّ بقدر ما يتعذر تحقيقه في كثير من الأحيان. ذلك أني أتسلى بتقسيم هؤلاء إلى فئتين: الفئة العضوية organique والفئة المنظمة .organisée وتشكل الفئة الأولى ضربًا من قوى

الطبيعة، وذلك بقدر ما تضم شخصيات كونية، هائلة، مدوية وغير قابلة للتجزئة؛ إلا أنها تجهل الذوق الرفيع ودقة التفاصيل. إن الإلهام الهادر يحملها، في تدفقه الأعمى، إلى تجاوز كل حد. ولكنها تستطيع بلوغ غاية السمو. وهي كذلك مروعة وذات قدرة خارقة على التنبؤ. إيجازًا للقول: إنها أشبه بمردة مايكل أنجلو ذات العضلات المفتولة والبادية العذاب، وعلى العكس من ذلك، تمثل الفئة الثانية شخصيات بالغة التكتم والالتزام بالمقاييس، فهي تعرف التحكم الذكي بأدواتها، كما تتسم أعمالها بالانتظام والصقل والاتساق. ولما كانت هذه الشخصيات تتميز «بالهدوء والسكينة»، فهي، في أغلب الأحيان، عميقة ومدققة. وإليكم بعض الأمثلة من كلتا الفئتين: بيتهوفن وموتسار في الموسيقى؛ وكورني وراسين في الأدب؛ وروبنس ولوبوسان في الرسم والتصوير؛ ورودان ومايول في النحت. ويمكننا مواصلة هذا المزاح العقيم والمجاني إلى ما لا نهاية، الأمر الذي يمكن رده، في نهاية المطاف، إلى التقسيم القديم بين أتباع أبوللو وأتباع ديونيزوس[٩].

إن فيكتو هيجو يبقى، منذ تأليفه لديوان «الشرقيات»، حاملاً لكل سمات العبقرية العضوية. وإذا لم يكن قط أبله مثل «جبل الهيمالايا» (ولست أدري لماذا يكون هذا الجبل أبله في النهاية ؟)، فإنه يظل وحشيًا وسامقًا مثل هذا الجبل. إذ نحن حينما نقرأ «الشرقيات» يتبين لنا أننا تحت سفح جبل تسحقنا عظمته ويهولنا احتجاب قمته الوقور في قلب السحاب.

ولعل أهم ما يلفت نظري عند هيجو – وهذا ما أشعر به حتى الضيق في إعادة قراءتي للشرقيات – هو بعده التام عن كل حياء. وأعتقد أنه سيثبط عزيمة كل محلل نفسي، وكل من وُجد على البسيطة كسارتر وسيمون دي بوفوار اللذين سيحاولان تفسيره بلا جدوى بواسطة عقدة أوديب أو ضرب من الكبت النفسي الحميم. لنُضِفْ إليهم كذلك أندريه جيد الذي يعتقد أن نقطة انطلاق كل عبقرية تقوم على ضرب من «النقص»، أي العجز النفسي أو الفيزيولوجي، وفقًا لمثال دوستويفسكي الذي يستشهد

به. وهذا صحيح، في نظري، خاصة حينما نكون بصدد عبقرية منظمة. ولنتذكر هنا حالة راسين في خجله من كتابة روائع أعماله للمسرح. إلا أن الأمر لا يكون على هذا النحو حينما نُوضَع أمام العبقريات العضوية؛ إذ هنا يغيب الانضباط ويتلاشى الحياء. كما تتدفق هنا الصحة و«السوية»، ذلك أنه إذا كان كل شيء عند العبقرى المنظم يعد وظيفة للعمل والإرادة، فإن كل شيء عند العبقري العضوي يكون، على العكس، نتاجًا للصدفة والعفوية. لننظر إلى حالة كلوديل وجيد، على وجه التدقيق. إن هذه القوة الجسدية و الأخلاقية تبدو لنا، نحن الكائنات الهزيلة، في صورة فظة وعنيفة لدرجة أننا نشعر بنوع من الإهانة أمام حيوية فيكتور هيجو، هذا الساحر الملهم والواثق من نفسه. من هنا، ينبع الموقف الحالي لكثيرين ممن يتصرفون وكأنه لم يوجد قط. وبالنسبة لي، أعترف آسفًا أنني ممن يتصرفون على هذا النحو، ليس فحسب تجاه هيجو، وإنما أيضًا حيال بلزاك وفاجنر ونيتشه وغيرهم. إنني، كالنعامة المفزوعة، أدفن رأسي في رمال الدراسات الجامعية والكلاسيكية المرحبة والدافئة والهادئة، وأدع العاصفة تمر. إلا أنني، اليوم، سأحاول مواجهتها.

ولا بد لنا، لإدراك نوايا الشاعر من تأليفه للشرقيات، دراسة المقدمة، ثم خطة الديوان المحكمة. ذلك أن هذه المقدمة، التي يمكن عدها نموذجًا لواحد من البيانات المتعددة التي أصدرتها المدرسة الرومانسية الفنية، تفسر لنا أسباب اختيار فيكتور هيجو للشرق مصدرًا لإلهامه. إذ بعد تأكيد الكاتب الشاب لحرية الشاعر المطلقة فيما يحكم إبداعه الخيالي نراه يقول لنا مؤكدًا: «إذا سأل أحدكم، اليوم، الشاعر عن جدوى هذه الشرقيات، وعما أوحى إليه بهذه النزهة في الشرق خلال مجلد بأكمله، وعن معنى هذا الكتاب عديم النفع من الشعر الخالص الملقى في قلب هموم الجمهور ومشاغله الثقيلة على عتبة دورة برلمانية، وعن مناسبته، وعن جدوى الشرق بعامة، .. فإنه سيجيبه بأنه لا يعلم شيئًا، وأنها فكرة انتابته بشكل مضحك في الصيف الماضي وهو ذاهب لمشاهدة مغيب الشمس»[١٠]. ويضيف هيجو بعد ذلك : «إذا سُئل عما يريد فعله

هنا، سوف يجيبهم: تصوير المسجد» وفي النهاية يفسر لنا هيجو كلامه قائلاً بأن العصور الوسطى و الشرق موضوعات لم يُستغلا قط من قبل. إلا أن المتأخرين من أتباع كلاسيكية لويس الرابع عشر سوف يصيحون: «إنها الفوضى والتكدس والغرابة والذوق الرديء». تبّاً لهم إذا كانوا لا يفهمون ! إذ لا بد من المضي قدمًا. وإذا لم يكن للشرقيات إلا هذا الفضل الأخير، يجدر بنا الثناء على فيكتور هيجو لشجاعته في محاولة الخروج عن الدروب المطروقة والتجديد مهما كان الثمن. وإليكم ما هو أهم في كلامه: «مع إمعان النظر ربما وجدنا الخيال الذي أبدع الشرقيات أقل غرابة. إن الاهتمام اليوم بالشرق قد زاد كثيرًا عما كان عليه في الماضي. ويرجع هذا إلى ألف من الأسباب التي أدت إلى تقدم ملحوظ. إن الدراسات الاستشراقية لم تتقدم قط إلى هذه الدرجة من قبل، إذ في عصر لويس الرابع عشر كان العالم متخصصًا في اليونانية، إلا أنه اليوم أصبح استشراقيًاً. لقد تمت خطوة إلى الأمام إذْ لم يتضافر قط هذا الكم من العقول لفحص هذه الهوة السحيقة المسماة بآسيا. لقد أصبح لنا اليوم عالم متخصص في كل مجال من لغات الشرق، بدءًا من الصين وحتى مصر»(١١).

لقد نتج عن ذلك «أن الشرق قد أصبح، باعتباره صورة أو فكرة، سواء بالنسبة للعقول أو للأخيلة، مثارًا للاهتمام العام الذي ربما خضع له الكاتب بدون وعي منه. إن الألوان الشرقية تداعت تلقائيًاً وطواعية لتصبغ أفكاره وأحلامه، كما أن هذه وجدت نفسها بطريقة لا تكاد تكون إرادية تارة في صورة عبرية أو تركية أو يونانية وتارة في صورة فارسية أو عربية أو حتى إسبانية، إذ إن إسبانيا ما زالت تمثل الشرق، فهي نصف إفريقية، كما إفريقيا هي نصف آسيوية»(١٢).

لقد أطلق فيكتور هيجو العنان لنفسه لقبول ما يأتيه من هذا الشعر سواء أكان جيدًا أم رديئًا؛ وكان بذلك سعيدًا. فلنغفر له إذن إذا كان شغفه الجارف بأن يكون شاعرًا قد دفعه برهة إلى اغتصاب هذا اللقب بالنسبة للعالم الشرقي. لقد خُيل له من

بعيد أن هذا العالم يتلألأ بالشعر الجليل، وهو الينبوع الذي كان يطمح في الارتواء منه منذ زمن بعيد. فكل شيء هاهنا عظيم وغني وخصيب، كما هو الحال بالنسبة للعصر الوسيط، هذا الخضم الآخر من الشعر. وما دام الشاعر قد دفع إلى هذا القول بطريقة عابرة، فلماذا لا يصرح به ؟ لقد تبدى له أن كثيرين قد أبصروا العصر الحديث في عهد لويس الرابع عشر والعصور القديمة في روما واليونان. وإذا كان الأمر كذلك، ألن تكون رؤيتنا أشمل وأبعد إذا قمنا بدراسة العصر الحديث في قلب العصور الوسطى والعصور القديمة في قلب الشرق ؟

«وبما أن وضع الإمبراطوريات يماثل وضع الآداب، فليس بغريب أن يُدعى الشرق قريبًا ليلعب دوره في قلب الغرب؛ وذلك بقدر ما لفتت حرب اليونان، الماثلة في الأذهان، أنظار كل الشعوب إلى هذا الجانب. إن التوازن الأوروبي قد بدا ميالاً إلى الانكسار بسبب تصدع الوضع الراهن بها، وذلك بعد أن مال الميزان لصالح القسطنطينية. إن القارة الأوروبية كلها تميل إلى الشرق، وسوف نرى أحداثًا جسامًا، فالهمجية الآسيوية القديمة ليست، كما تميل حضارتنا إلى الاعتقاد، خالية من الرجال العظماء»[١٣].

إنني أعتذر للقارئ عن هذا الاستشهاد الطويل بعض الشيء، إلا أنه يبدو لي أقرب إلى الأمانة أن أدع فيكتور هيجو يتحدث بنفسه، من أن أعرض بطريقة عرجاء الأسباب المقنعة التي دفعت الشاعر إلى نظم هذا الديوان. وفي الواقع، لا يسعنا هنا إلا الإعجاب بنفاذ بصيرة هذا الرجل، الذي لم يكن قادرًا على استشراف المستقبل فحسب، كما يحلو لنا التأكيد، وإنما كان من أكثر مراقبي عصره يقظة، وأحيانًا أثقب رؤية من العرافة كاسندرا. لقد أُثنِيَ كثيرًا، وعن جدارة، على الإحساس المدهش بالمستقبل الذي كان يمتلكه مونتسكيو منذ قرن مضى حينما تنبأ بسقوط الإمبراطورية العثمانية بدقة شبه بالغة، ويجدر بنا الاعتراف لهيجو بهذا الإدراك للأشياء الأرضية وبقدرته على استبصار ما وراء الحياة الدنيا ومشاغل الزمن الراهن.

أما بالنسبة لخطة «الشرقيات»، فلقد عُني المؤلف بالإشارة إليها بنفسه: «أحلامه (أي أحلام الشاعر) وأفكاره التي كانت تارة عبرية وتركية ويونانية وتارة أخرى فارسية وعربية أو إسبانية ....» وفي الواقع، إن المكانة المكرسة للعهد القديم تعد جد ضئيلة، فهي لا تتجاوز قصيدة «نار السماء» « Le feu du ciel» التي تبرز احتراق سدوم وعمورية. وعلينا بعد ذلك أن نشير إلى العلاقة الوثيقة التي يربط بها الشاعر بين تركيا واليونان من خلال تصويره بحميته المعهودة للحرب الضروس التي أدت إلى اشتباك كل من الأمتين.

وعلينا، حتى نتبين طريقنا بصورة أفضل في قلب الشرقيات، أن نميز بين أربعة موضوعات كبرى من موضوعات الإلهام الشعري: الثورة اليونانية، تدهور الإمبراطورية العثمانية، إسبانيا الإسلامية، وفارس لدى القدماء من شعرائها. وعلينا بعد ذلك، أي بعد تحديد الموضوعات اليونانية والتركية والإسبانية والفارسية أن نميز، فيما أعتقد، بين ما توحي به الظروف سواء أكانت سياسية أو دينية أو اجتماعية (على شاكلة الكفاح من أجل استقلال اليونان) وبين ما ينتمي إلى عالم الخيال العفوي الخالص (الذي قد يصل إلى حد التضليل) وأخيرًا بين ما يريد أن يكون بعثًا قويًا أو رهيفًا لعالم من الغرائب والخوارق – وهنا يجب أيضًا التمييز بين نشوة تكديس المعارف ذات الطابع المشكوك فيه أحيانًا وبين اللون المحلي الصادق والرؤية المتفق عليها أحيانًا أخرى وحيث تدخل نظرية «هذا يصلح لرسم اللوحة !».

ونحن، بلا شك، لسنا هنا بصدد الانخراط في تفسيرٍ متعالم، ومن ثم، مُضجر لنص الشرقيات. ولكنني، بالطبع، تسليت بتحقيق بعض أقوال الشاعر، وبعض تأكيداته، ونسخه للأسماء، وبعض أوصافه المصورة بدقة. ولقد قادني انشغالي المتحذلق بهذه التفاصيل إلى تسجيل عدد غفير من الأخطاء. وسوف أذكر خطأ واحدًا، على سبيل المثال، لأنه يهمنا نحن المصريين: وهو أن فيكتور هيجو يعتقد أن أهرامات الجيزة مصنوعة من الرخام وأبا الهول من الجرانيت الوردي. إلا أنه من غير اللائق أن

نحاسبه على هذه التجاوزات الصغيرة خاصةً وأنه لم يدَّع؛ على عكس شاتوبريان، تقديم عمل علمي أو تاريخي. كما أنه يحاول، في معظم الأوقات، الاستعلام عن كل شيء بجدية؛ ولئن كان قد ضلّ في بعض التفاصيل، فإنه يظلّ صادقًا ومدققًا في مجمل عمله. ويمكننا التساؤل، بجانب ذلك، ما هو العمل الأخصب خيالاً والأقل بعدًا عن الحقيقة من «الخطف في السرايا»[١٤] ومع ذلك، يظل هذا العمل إبداعًا. وما هو الأمر الأقل تطابقًا مع التراث القديم من شخصية بيروس Pyrrhus الظريفة عند راسين ؟

القول إذًا بأن كل فيكتور هيجو ماثل في الشرقيات أمر يدل عليه شكل ومضمون قصائده في يُسر بالرغم من التباين بينها. إن البيت الشعري عند فيكتور هيجو يمتلك، منذ عام ١٨٢٩، هذا الفيض الذي لا يقارن وهذه الحركة التي لا تقاوم، وهذا التعدد اللانهائي في القافية والأنغام، وهذا الهزج المقصود في الإيقاع، وهذا اللون الساطع الذي لا يكاد يُحتمل أحيانًا، وهذا الثراء الفاحش من الكلمات الرنانة والمفردات الطنانة، مع التضاد المدهش والذوق الغريب، وأخيرًا وعلى الأخص، هذا الفكر المحمول على أكتاف الصورة. وإليكم هذا المثل من بين الآلاف: «السمكة التي ردت الحياة إلى عين توبي العجوز بعد موتها تمرح في قلب الخليج الذي ترقد على حفافه مدينة فونترابي ومدينة أليكانتا تمزج الأجراس بالمآذن ومزار كومبو ستيلا وقديسه، وقرطبة ذات البيوت العتيقة، تملك مسجدها حيث تضل العين بين العجائب كما تملك مدريد نهير المانزانارس»[١٥].

وما علينا للتأكد من ذلك إلا الاستشهاد بقصائد الديوان التي أصبحت تُدرج في عداد النماذج الشعرية مثل: نافارين Navarin والطفل L'enfant ومازيبا Mazeppa والجن Les djinns خاصة، وذلك بقدر ما يكفي النجاح الفائق وحده في صياغة هذه القصائد لإنقاذ الشرقيات إذا كانت حقًا في حاجة إلى ذلك.

وفيما يخص أفكار الشاعر، فإنها تنقسم إلى ثلاثة أنواع: ميتافيزيقية وسياسية وغنائية. ونلاحظ، بالفعل، في الشرقيات جانبًا دينيًا كاملاً ومقلقًا، في الوقت نفسه. بيد أنه، فيما أظن، يعلن عن مذهب الشاعر الفلسفي ذي الطابع الفضفاض؛ هذا المذهب الذي يسمح للشاعر، حتى مماته، بقبول واستيعاب كل ضروب التصورات حتى المتناقضة فيما بينها، وكذلك أغرب الرؤى وأعصاها على الفهم، بالإضافة إلى الإجابات بالغة التنوع عن لغز الوضع الإنساني في علاقته بالخالق. ولكن لا يجب علينا أن نذهب إلى حد انتقاص الشرقيات وعدها ملحمة بديعة أو مجرد لوحة زاهية الألوان. كما علينا ألا ننسى أن الشاعر الشاب قد أراد، منذ دراسته في ليسيه لوي لوجران، أن يكون إما «شاتوبريان أو لا شيء». وليس من شك في أنه لم يصبح نظيرًا لشاتوبريان، فللعبقرية حدود. ولكنه لم يكن، مع ذلك، لا شيء. فلقد كان، ببساطة، شيئًا آخر. ومع ذلك، يظل نموذجه المحتذى، في هذه الفترة، شاتوبريان مؤلف «عبقرية المسيحية» و«الشهداء». ويشير هيجو، في مقدمته، بوضوح إلى أن فرنسا لم تهتم قط مثلما اهتمت في عصره بالاستشراق. وهو على حق، بالتأكيد، حينما يذكرنا بالدور غير المباشر لحملة بونابرت والأعمال الأولى لدارسي العربية، وبالاهتمام المتزايد الذي يظهره المثقفون بالشرق (آسيا وأفريقيا) والإسلام الذي لم يكن مألوفًا بنفس القدر لدى باسكال أو فولتير. ومع ذلك، فإن الأهم هو ما لا يفوه به الشاعر، أي نشر شاتوبريان لكتابه «الرحلة من باريس إلى القدس» عام ١٨١١، وهو ما يدفعني إلى التأكيد على معرفة هيجو الجيدة لهذه الرحلة، وإن كنت لست متأكدًا من أنه قد قرأ القرآن فعلاً في عام ١٨٢٨ . من هنا يبرز هذا التشابه الغريب بين أفكار هيجو الدينية وأفكار شاتوبريان؛ وإذا كان مؤلف الشرقيات لا يبرز معتقداته متباهيًا بها، ولا يدعي القيام بدور المدافع عن الكنيسة الكاثوليكية، مثل أستاذه، إلا أنه يغذي نفس الأفكار المسبقة ضد كل ما لا ينتمي إلى المسيحية، كما لا يبذل أي جهد يقوم على التعاطف لفهم العقيدة الإسلامية، وإنما يكتفي بالمفاهيم العامة السائدة في عصره. من ثم نراه، من غير أن يرفع راية

الصليبيين، يقيم تعارضًا مقلقًا ومغرضًا بين الصليب والهلال، ولا أدل على ذلك أكثر من قصيدتي «رؤوس السرايا» Les têtes du Sérail و«دعوة المفتي للقتال» Cri de guerre du mufti. ومع ذلك، فهذا ليس بعد شيئًا، إذ إنه أخذ عن شاتوبريان الوثنية الكامنة والحلولية المضمرة، كما جمع في مزيج سطحي ومشوب بين الدنيوي والمقدس؛ وفي محاولة منه لإثارة العطف، تقوم على التلفيق بين الديانات وعلى التوفيق بين العواطف الإنسانية المؤثرة، يصيح في نبرة عالية الرنين بصدد شهداء حرب الاستقلال اليونانية: «إن الأوليمب والسماء في انتظاركم معًا» أو «ها هو تل العذاب بعد معركة الترموبيل»[16] ، إننا بعد قراءة هذه الهرطقات، نفهم إيمان الرجل في منفاه بجزيرة «جرسيه» Jersey بالعلوم الخفية وعمليات تحضير الأرواح.

أما في مجال السياسة، فلقد برهن هيجو على تعقله وحكمته، إذ إنه جمع بين الواقعية والمثالية. ومن ثم، نراه يتحمس لقضية اليونانيين الخاضعين للقمع، وإن كان هذا التحمس، في حقيقة الأمر، يقوم على شيوع عادة التعاطف مع اليونانيين، وهو تعاطف لولا الفداء البطولي، الذي جسده بيرون، لما وصل عند الشعراء الفرنسيين إلى حد الهوس. وأنا لا أريد مناقشة أريحية هيجو الجلية، التي تفيض عبر قصائد مثل «كاناريس» Canaris و«الطفل» L'enfant وغيرها؛ ولكن ألا نشعر أن هذا الهم، الذي يُجله الشاعر، والذي نحس به بشكل دائم، وثيق الصلة برسالة الشاعر في عصره، التي أعلنها منذ نشر ديوانه «أغاني وأناشيد» Les Odes et Ballades حيث يقول:

«الشاعر على وجه البسيطة
هذا المنفيُّ طوع إرادته
يقدم العزاء إلى تعساء البشر في أصفادهم
كما يندفع، وسط الشعوب الهاذية
مسلحًا بقيثارته
مثل اورفيوس في قلب الجحيم».

وإني لأعترف بضيقي بعض الشيء أمام إعلان المعتقدات هذا الذي يقدمه شاب في سن الخامسة والعشرين، وهو يرفل في نعيم الحياة البرجوازية المستقرة. ونحن، بالطبع، لا نجد أي جدوى من تضحية هيجو بحياته في مسيولونجي أو غيرها. ولكنه ما كان له أن يجهر بحنقه إلى هذا الحد، ولا أن يثير استياءنا أمام وحشية العثمانيين أو قسوة سلاطينهم العابرين، التي سرعان ما يربطها بالهوية الإسلامية، وهو الأمر الذي لا يقل إخلالاً بالشرف من اعتبار آل بورجيا[١٧] خير ممثلين للعقيدة المسيحية.

إلا أن العنصر الغالب على الديوان يظل هذا الطابع الغنائي الذي يتميز به الشاعر؛ إذ حينما يكون هذا الشرق، الذي لم تطأه قدماه قط، ولم يعرفه إلا لمامًا بواسطة الكتب وسير الرحالة، ذريعةً له ليطلق العنان، في يسر بالغ، لخياله الخاص، الساحر، الجميل، المليء بالمفاجآت والابتكارات في غير كَلَل، فإن الشاعر يصل حينئذٍ إلى قمة الإتقان، كما نرى في قصيدته «أوصال الثعبان» Les tronçons du serpent المنبئة بفن بودلير.

لنتخلى، إذن، عن الاعتبارات السياسية، التي تدخل في إطارها، على التوالي، فرنسا وإنجلترا والنمسا واليونان وتركيا وإسبانيا، ولنضع جانبًا الاستطرادات اللاهوتية، غير الموفقة تمامًا، إذ إنني، بالرغم من كل المزاعم، ما زلت أُومن بأن فيكتور هيجو لم يكن، على الإطلاق، ذا نزعة دينية (فالتصوف الغائم ليس إيمانًا !). ولنتجاوز، أخيرًا، هذه الكثرة المملة من الكلمات النادرة والمصطنعة، الغريبة تارة، والمختلقة تارة أخرى لضرورات الوزن والقافية، إذ إننا سوف نجد، بجانب هذا الحشد من أسماء السفن كالصنادل والكراكات ومراكب النقل الساحلي التي تنتمي إلى المعجم البحري لنافارين، شعرًا صادقًا، شعرًا يشكل بداية ما سوف نسميه لاحقًا، بالشعر الصافي أو الخالص.

يقوم ديوان الشرقيات، المستلهم من الشرق، على ثلاثة جوانب: دينية وسياسية وغنائية. وإذا كان الناقد برنار جويون Bernard Guyon قد اتخذ موقفًا صارمًا من هذا الرجل العظيم واتهمه بالخيانة على المستوى السياسي والديني، فأنا أقول بأنه ليست هناك خيانة حقيقية إلا في حالة غياب الضمير وقبول الخسة عمدًا وعدم احترام الآخر وتدنيس المقدسات. ذلك أنه إذا كان الشاعر قد أظهر ولاءه، في البداية، لأسرة البوربون، ثم أصبح مواليًا لبني أورليان orléaniste، ثم، بآخرةٍ، جمهوريًا، فإن ذلك كله لا يتضمن أي شيء من هذه الصفات. على العكس من ذلك، لو كانت المعتقدات السياسية قائمة على المال أو أي مكسب آخر، مادي أو معنوي، ففي هذه الحالة فقط، والتي لم تحدث، تكون الدناءة أو الخسة. وعادة ما يتحول الإنسان من اليسار إلى اليمين؛ فهو إذا كان ثوريًا في سن العشرين يصبح محافظًا ورجعيًا في سن الخمسين. أما هيجو فقد سلك اتجاهًا جد مغاير؛ فهو إذا كان، إبّان شيخوخته في عام ١٨٧٠، أكثر تقدمية منه في شبابه عام ١٨٢٥، فإن في ذلك شرفًا عظيمًا له. أما بالنسبة لقضية الإيمان، فإننا نعلم أنه ليس في طوع الإنسان تمامًا، إذ يمكننا، من غير التسليم بمذهب كلفان أو جانسنيوس[١٨]، أن نقبل، مع القديس أُغسطين، كون النعمة الإلهية أمرًا غير معلوم، وأن المخلوق قد يُحرم منها عَنْوة. وإذا كان فيكتور هيجو، الكاثوليكي المتحمس حتى عام ١٨٣٠، قد فقد إيمانه فجأة، ثم جهر بذلك، فهذا أيضًا سلوك لا يشينه. وقد كان في مقدوره، مثل شاتوبريان، أن يلعب دور بطل من أبطال الكنيسة، مع الاستمرار في عدم الوفاء لوصاياها الأولى. ولكن هيجو لم يرد ذلك، وإني لأجد في سلوكه هذا مثلاً طيبًا جديرًا بالتأمل من قبل الكتاب المعاصرين الذين يدعون الإيمان بالكاثوليكية، وهم غير قادرين على ممارسة أولى الفضائل المسيحية ألا وهي المحبة. أضف إلى ذلك، أن السيد جويون نفسه قد أبرز كيف عرف هيجو، بعد أن اجتاحه الشك الميتافيزيقي وتضعضع إيمانه، أن يطبق بكل بساطة أخلاقيات المسيحية، التي كانت تخبو في

وجدانه؛ ولعل أفضل البراهين وأكثرها تأثيرًا ودلالة على الإيمان الذي يسكن الإنسان بدون وعي منه، هي كرمه وتعاطفه مع موقف زوجته من سانت – بيف[١٩].

أما بالنسبة لغنائية الشاعر الخاصة، فهي تتطلب حديثًا طويلاً. لقد أشار السيد جويون Guyon إلى أحد مظاهر هذا الشعر وهو الخاص بالإيروسية. وأعترف أن ذلك لم يكن قد أثار انتباهي. إلا أنني حينما أعدت قراءة هذا الديوان، خاصةً قصائد «الأسيرة» La Captive و«السلطانة المحظية» La Sultane favorite و«سارة في الحمام» Sara la baigneuse و«لازارا» Lazzara و«نورمحال الصهباء» Nourmahal la rousse تبين لي أن هذه الأخيرة إن لم تزخر بالنشوة الحسية، فهي، على الأقل، لا تخلو من بعض الخلاعة الخفيفة. ولكنني أتساءل إذا لم يكن الأمر هنا مجرد عرف أو تقليد أكثر منه مجونًا فعليًا. ولقد حاولت أن أنبه، في بداية هذه الدراسة، إلى أن صحة فيكتور هيجو وتوازنه لم يكونا، في ظاهرهما، مثارًا للطعن؛ فالرجل لم يكن يعرف الكبت الجنسي، وهذه مسألة طبيعية. ولكن هذا لا يعني أنه كان معتدل المزاج، فنحن نعلم العكس؛ ومع ذلك لا أعتقد أن عفته المؤقتة كانت تؤرقه كثيرًا.

إنني أعتقد أن هذا الجانب من الشرقيات تقليدي، وهو يمثل الصورة المفترضة والجاهزة للشرق المصطنع التي يريدها المجتمع الأوروبي الراقي منذ مونتسكيو وفولتير وموزار. إنه يمثل الأرض المباركة للشهوات والملذات المحرمة والنساء المسترخية والمغامرات الحسية المتأججة، وهي الصورة التي سرعان ما استحوذ عليها المجتمع الفرنسي المتحرر الماجن ليجعل منها موضوعه المغري الذي توفره له القصص الفاضحة والأحداث المريبة، الأمر الذي لم يستطع تجنبه فيكتور هيجو إرضاءً لذوق العصر.

وأخيرًا، علينا أن نقول ونكرر بأن فيكتور هيجو لم يعرف الشرق. ومن ثم، كان مجبرًا على رؤيته من خلال أعين الآخرين : إذ بخلاف شاتوبريان، وسير الرحالة

والتقارير العسكرية والجغرافية والتاريخية، كان يمكنه الاعتماد أيضًا على الفنانين. ذلك أن الرسامين هم الذين لقنوا، في الأغلب، فيكتور هيجو معرفة الشرق، ونحن نعلم مدى الدور الذي لعبه رسامو العصر ومصوروه في هذا المجال؛ وما علينا إلا أن نشاهد لوحات ديلاكروا وغيره من صغار الرسامين لنُلمَّ بذلك. كما أن هيجو لم يستق معلوماته عن الشرق من فوريل[٢٠] Fauriel أو فوينيه[٢١] Fouinet فحسب، أو من خلال مجموعة القصائد أو الأغاني Romancero التي ترجمها أخوه أبيل Abel عام ١٨٢٢، وإنما كذلك من اللوحات والرسومات السريعة التي تمثل شرقًا لم يُدرك، دومًا، أو يكاد إلا من الظاهر.

إن مصادر الشاعر لا تتجاوز شاتوبريان، بيرون والفن الأكاديمي. لذلك يكون من المدهش حقًا أن تحتفظ الشرقيات ببعض القيمة. ويفسر لنا ذلك فيليب فان تيجم قائلاً : «نحن نعلم أن هيجو لم يعرف، فيما خلا رحلته إلى إسبانيا، الشرق ولا آثاره. لقد تخيلهما فقط من خلال قراءاته وبعض اللوحات، أو، ببساطة، من خلال بعض مشاهد لمغيب الشمس في باريس. إن هيجو يُرينا كيف يتخيل الشرق ممثلاً عبر مآذنه...»[٢٢]. وبالفعل، تلعب المآذن والعمائم دورًا من الدرجة الأولى في الشرقيات. ولكن ليس علينا أن نكون متشددين حياله.

ولحسن الحظ، سوف يكرس الشاعر في ديوانه «مسيرة العصور» La Légende des siècles جزءًا للإسلام، حيث يعبر في أول قصيدة له تحت عنوان «العام التاسع للهجرة» عن فهم أعمق للسنة المحمدية وعن معرفة أكثر رسوخًا لشئون الوطن العربي.

وعلينا، قبل أن نختتم هذه الحفنة من التأملات حول «الشرقيات»، الا نغفل ذكر المكانة التي يحتلها هذا الديوان في تاريخ الأدب الفرنسي والأثر العظيم الذي مارسه على شعراء القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. ومن الواضح أن الاهتمام بالشرق قد ظهر قبل هيجو إذ علينا أن نعود أدراجنا إلى القرن السابع عشر والقرن

الثامن عشر حتى نسرد تاريخه ومصادره. لقد كان يوجد، قبل الشرقيات، شاتوبريان، ولامارتين، وفينيي وميريميه، وبعدها، بلزاك وألفريد دي موسيه، وتيوفيل جوتييه (لا ننسى أنه أستاذ بودلير) وجيرار دي نرفال. لقد شيد كل هؤلاء الرومانسيين «لأنفسهم شرقًا من تصورهم» ولكن يبقى المهم وهو أن مؤلفاتهم تشكل قيمة أدبية. إن المعلم الأكبر يظل شاتوبريان، إذ إنه لو لم يشر إلى «خيمة العربي» و«قفطان الملوك» لما حصلنا على الشرقيات. وقد تلزمنا دراسة أخرى لعرض الطريقة التي أدرك بها الرومانسيون الشرق. ولنقل ببساطة إذا كانت رؤيتهم له قد ظلت، في الأغلب، غائمة وغير دقيقة، فذلك مرجعه إلى أن مقاربتهم له تمت عبر إسبانيا من جهة، وعبر اليونان من جهة أخرى. ومع ذلك، فإن هذين البلدين، ذَوَي الصبغة الشرقية القوية، ليسا إلا مركزين متقدمين للشرق. كما أن الرومانسيين لم يشاهدوا الشرق إلا عبر الإمبراطورية العثمانية، وهو ما يزيف أفكارهم عنه منذ البداية. وحينما يكون فلوبير قد أحل «ملاحظاته الأكثر دقة» محل «أحلام وتخيلات هيجو» تكون الرومانسية قد أفلت.

يبقى أن هذا الشرق ستكون له توابع. وبالفعل نتبين في «الشرقيات» ثلاثة موضوعات كبرى سوف تلهم باريس Barrès وهي: الدم واللذة والموت[٢٣].

ولقد سبق لي القول بأن في الشرقيات ما يَعِد بكل الشعر اللاحق. ومن ثم، أود أن أقدم بعض الأمثلة التي تبدو لي صارخة، وسوف أكتفي بذكر بعض الأبيات: فبيت هيجو : «البحر، في كل مكان البحر ! أمواج، ثم بعدُ أمواج»!

وبيته في قصيدته «: "Mazeppa

«الأفق اللانهائى الذي يُعيد البدء دومًا»

يذكران كلاهما بالشاعر فاليري[٢٤]

أما الأبيات التالية فتذكرنا بقصيدة رامبو[٢٥] «القارب الثمل»:

«أحيانًا تضفي الأسماك الكبيرة

المسافرة فوق سطح المياه

على زعانفها الفضية

وعلى لازورد أذيالها العريضة

لألاء الأشعة الشمسية».

وفي نهاية قصيدة، حيث يسود الحوار، نقرأ :

«وأما الريح المجهولة التي هبت هذه الليلة»

فلقد غيَّرت صورة الجبال ...»

ألا تذكرنا هذه الأبيات بالشاعر فرلين Verlaine في «اللقاء العاطفي» Le Colloque Sentimental حيث يقول :

«على هذا النحو ساروا في حقول الشوفان المجنونة

ولم يسمع أقوالهم إلا الليل ...»

وبأبياته هذه أيضًا :

الوداع ! سوف أذهب بحثًا عن كفني

من الطحالب الخضراء

وعن سريري الرملي في قاع البحار

ألا تذكرنا هذه الأبيات بأبوللينير فعلاً، أو حتى بفرانسيس جام[٢٦] وإليكم أيضًا أبياته هذه :

«أحب هذه العربات الثقيلة السوداء

التي تمر ليلاً في جلبةٍ أمام عتبات المزارع

فتدفع الكلاب إلى النباح في جوف الظلام»

ألا نجد هنا اللهجة العائلية والقروية الخاصة بفرانسيس جام؟ وحركة الموج السالفة ألا تبعثها قصيدة فاليري المشهورة «المقبرة البحرية» (Le Cimetière Marin) من جديد، عبر قصيدة «نافارين» لهيجو :

«البحر، البحر الكبير، الذي يعبث بمعاركه»

وبالطبع، نلتقي أيضًا بالشاعر لوكونت دي ليل (Leconte de Lisle) الذي يقول :

«هنا وحوش من كل شكل
تزحف : الحية الحالمة
وفرس النهر ذو البطن الهائل
وثعبان البوا الشاسع والمشوه
الذي يبدو كأنه جذع شجرة حية ...»

ولكن لا بد من اختتام الحديث، وأريد أن أفعل ذلك مع جيرار دي نرفال، إذ من لا يعرف أبيات قصيدته الجميلة : «الأسيان» El Desdichado:

«أنت يا من في ظلام القبر واسيتِني
رُدي إليّ ماء البوزيليب وبحر إيطاليا»

حسنًا ! إننا نقرأ في القصيدة قبل الأخيرة من ديوان الشرقيات، وعنوانها «هو» Lui والمقصود نابوليون، الذي يقارنه الشاعر ببركان فيزوف، ما يلي:

«ليجول بمركبه الخفيف في مياه البوزيليب
من حيث ينطلق صوت البحار الأسمر منشدًا
شعر تاسو لفرجيل ...»[٢٧]

ها أنذا قد وصلت إلى الخاتمة، ولكني أُحس فجأة بأنني لم أقدم عملاً جادًا. فلقد كان يجدر بي أن أذكر المصادر العربية والفارسية لشعر فيكتور هيجو، وكذلك الدراسات العلمية، التي ربما كان يجدر أن أطلع عليها، قبل تأليف الشرقيات، وتحليل

كل قصيدة من القصائد الواحدة والأربعين، التي يتكون منها الديوان، عن كثب. لقد كان كل همي منصبّاً على إظهار عظمة فيكتور هيجو، بعد مرور خمسة وسبعين عامًا بعد وفاته، سواء أردنا ذلك أو لم نرد، وذلك كأروع شاعر فرنسي قد عرفه العالم. ونحن أحرار في أن نفضل عليه، في قرارة نفوسنا، موسيقى أكثر رقة وحميمية، وإلهامًا أكثر قربًا من مزاجنا الشخصي. ولكنه يظل من المستحيل ألا نأخذه في الحسبان، كما لا يستطيع أحد إغفال مكانة جان - سبستيان باخ في مجال الألحان. إن بيجي Péguy لم ينطق عبثًا حين قال : «فيكتور هيجو هذا الفريد».

****

هوامش

١- Bug Jargal -1820 أول رواية لفيكتور هيجو، Han d'Islande 1823 ثاني رواية له.

٢- (1924 - 1844) - Anatole France روائي فرنسي شهير، من أهم أعماله: «جريمة سيلفستر بونار» (١٨٨١) و«الزنبقة الحمراء» (١٨٩٤) «والآلهة عطاش» (١٩١٢).

٣- (1944 - 1866) - Romain Rolland كاتب وروائي شهير، من أهم أعماله: «جان – كريستوف» (١٩٠٤ – ١٩١٢) ولقد حصل على جائزة نوبل في الآداب عام ١٩١٥ .

٤- (1898 - 1842) - Stéphane Mallarmé شاعر فرنسي كبير خاتم المدرسة الرمزية. تعد قصيدته «ضربة نرد لا يمكنها قط إلغاء الصدفة» تمهيدًا لمشروعه عن «الكتاب» المطلق.

٥- (1914 - 1873) Charles Péguy كاتب فرنسي كبير ينتمي إلى تيار الاشتراكيين المستقلين، ثم عدل عنه ليصبح من الكاثوليك. من أعماله : «سر المحبة عند جان دارك» (١٩١٠).

٦- La Thébaïde-1664 من أوائل مسرحيات جان راسين، 1699 - Jean Racine 1639أشهر كاتب تراجيدي في القرن السابع عشر بعد كورني.(1684 - 1606) Corneille .

٧ – مسرحية لجان راسين (Bérénice 1670).

٨ – كان اسم العائلة «بونابرت» هو السائد في البداية خلال فترة الإدارة Le Directoire والقنصلية Le Consulat، ولم يشتهر اسم «نابليون» إلا مع تتويجه إمبراطورًا عام ١٨٠٤ .

٩- يمثل أبوللو إله الفنون عند الرومان Apollon وهو يختص بالمرحلة النهائية من العملية الفنية المرتبطة بالصقل والتشكيل بينما يمثل ديونيزوس Dionysos مرحلة النشوة والإلهام وهو مرتبط بتطور التراجيديا والفن الغنائي. وهو معروف عند الرومان باسم باخوس Bacchus، وكلاهما يرمز إلى طقس الكروم والنبيذ.

١٠- مقطع مقتبس من مقدمة ديوان الشرقيات، الطبعة الأولى لعام ١٨٢٩، وذلك وفقًا لما يذكره المؤلف في رسالته للدكتوراه : Moënis Taha Hussein, Le Romantisme Français et l"Islam. Dar AL MAAREF, Liban, 1962, p. 222.

١١ – مقدمة الشرقيات (١٨٢٩) في المرجع نفسه.

١٢- مقدمة الشرقيات.

١٣- مقدمة الشرقيات.

١٤- L'Enlèvement au Sérail أوبرا ألمانية من ثلاثة فصول والموسيقى لموزار (١٧٨٢).

١٥- Fontarabie Fuenterrabia مدينة في بلاد الباسك. إشـارة إلى قصة توبي Tobie (Le livre de) المذكورة في العهد القديم، وهى تحكي قصة توبي الأب بعد السبي البابلي، وارتحال الابن بحثًا عن الدواء من أجل استرجاع بصر والده، وترمز القصة إلى الشتات اليهودي.

- Alicante مدينة إسبانية في البحر المتوسط.

- St Jacques de Compostelle مزار إسباني اشتهر في فترة استرداد المدن الإسلامية.

- (Manzanares : Tage) نُهير في إسبانيا ورافد من نهر التاج.

١٦- تل أو طريق عذاب المسيح Le Calvaire أما موقعة Thermopyles فتشير إلى تضحية الملك ليونيداس وثلاثمائة من جنوده الأسبرطيين لمنع الفرس الميديين دون جدوى من العبور إلى اليونان.

١٧- آل بورجيا : عائلة Borgia إيطالية من جذور إسبانية خرج منها بابوات بالرغم من شهرتهم بالقسوة وحب السلطة والمال.

١٨- Jean Calvin (1509 - 1564) إصلاحي فرنسي مشايع لأفكار مارتن لوثر فرض مذهبه على مدينة جنيف عام ١٥١٤ ويؤمن بفكرة الاصطفاء المسبق ومبدأ الجبرية.

- Jansénius Cornélius (1585 - 1638) لاهوتي هولندي مشـايع لأفكار القديس أوغسطين وخاصة فكرة الاصطفاء المسبق من قبل الرب لعباده فلا حيلة لهم في الخلاص إلا بإرادته Prédestination.

١٩ - إشارة إلى واقعة هيام الناقد سانت - بيف بزوجة فيكتور هيجو.

٢٠- (1844 - 1772) Clande Fauriel مؤرخ ومستشرق فرنسي.

٢١- 1790 -Ernest Fouinet مترجم ومستشرق فرنسي.

٢٢- Philippe Van Tieghem, dans son Edition des Orientales, p. 132. cf. Moënis Taha Hussein, Le Romantisme Français et l'Islam.. op. cit., p. 226.

٢٣- (1923 - 1862) Maurice Barrès كاتب فرنسي قومي ومحافظ ينادي بالانتماء إلى التربة والموروث، من أهم كتاباته : «الدم واللذة والموت» (١٨٩٣) و«اللامنتمون» (١٨٩٧).

٢٤- (1945 - 1871) Paul Valéry كاتب وشاعر، (تلميذ ملارميه) من رواد المذهب العقلي في الشعر والفكر.

٢٥- (1891 - 1854) Arthur Rimbaud شاعر فرنسي شهير يؤمن بأن الشعر ينبثق عن «كيمياء الكلمة والحواس»، من أهم دواوينه : «فصل في الجحيم» (١٨٧٣) و«إشعاعات» (١٨٨٦).

٢٦- (1938 - 1868) Francis Jammes روائي وشاعر يتغنى بالطبيعة والديانة الكاثوليكية.

٢٧- (1595 - 1544) Torquato Tasso شاعر إيطالي معروف بكتاباته الملحمية والرعوية، وأهم مؤلفاته «القدس المحررة» ١٥٧٥. Virgile 70 - 19 Av.J.C.وفيرجيل: شاعر لا تيني شهير(٧٠ – ١٩ ق.م): كتب «الرعويات» Bucoliques وملحمة الإنيادة ولكنه لم يكملها. والبوزيليب المشار إليها في القصيدة هي مغارة تقع في خليج نابولي، وقد دفن، كما يقال في التراث، فيرجيل فيها. ولما كان مولد الشاعر التاسو، الذي يُعد مرجعًا أساسيًا للرومانسيين، قريبًا من نابولي، نفهم هذا الربط بينه وبين فيرجيل، أى بين الحديث والتراث القديم.

****

الفصل الثالث

ألفـريـــد دي فيـنـيـــي

شاعـر الحداثـة المتفرد

لا أزعم أن لهذه الملاحظات صفة جامعية محددة، فهي مجرد خطرات ألقيت بها صدفةً على بعض قصاصات من الورق إثر مجموعة من القراءات القديمة بصدد مسألة مثيرة للاهتمام وصالحة لتصبح مادة جديرة بالبحث العلمي.

ذلك أن مؤلف «المصائر» (Les Destinées) الغريب يحتل مكانة على حدة في قلب الرومانسية، وإن كان واحدًا من «الأربعة الكبار». فهو ينأى بنفسه بعيدًا عن الآخرين إلى درجة أن غرماءه المرموقين مثل لامارتين وهيجو وموسيه قد شعروا بإصراره على الانفراد بما يقوم به؛ كما أن سانت – بيف الشرير لم يتوان عن الحديث عن «برجه العاجي». ولقد كان، بالفعل، في النصف الثاني من حياته وحشياً بقدر وحشية الذئب الذي تغنى به في إحدى قصائده. إن صعود نجم فينيي ذي الوجه الصارم وخروج شعره إلى دائرة النور لم يتحققا إلا بعد أفول هوس التعلق بالرومانسية، وتحول كل من تيوفيل جوتييه وشارل بودلير نحو التيار الذي سيقود إلى الرمزية. ومن المرجح أن شعره سوف يلهم لوكونت دي ليل[١]، كما سوف يوحي، بعد مرور عشرين سنة، إلى ملارميه «ببعض أشعاره».

لقد سبق لنا القول بأن فينيي كان أقل الشعراء رومانسية، وأكثرهم ميلاً إلى التأمل «الفكري». إلا أن ذلك لا يعني، بالتأكيد، غياب العواطف الجياشة عن أعماله، ولا انعدام الدفعات الغنائية فيها، بالرغم من نزوعه السريع إلى كَبْتها. ولكن إذا أحسنا تقدير أفضل ما كتب، أي بضع قصائد من ديوانه «المصائر»، وروايته «دافني» (Daphné) ، التي صدرت بعد وفاته، والتي لن نعيرها كبير اهتمام، فإن القارئ المتيقظ

سوف ينتهي سريعًا إلى تبين حالة القلق التي كانت تؤرق الشاعر، وجهده الدائب في الاسترشاد بجلاء بصيرته.

إن خطأ «المحدثين» هو اعتبار أنفسهم كذلك. إذ لو كانوا أقل اعتدادًا بأنفسهم، لسددوا أنظارهم إلى المستقبل ولأصبحوا أبناءه؛ كما أنهم لو فطنوا إلى ذلك لعرفوا أن الحاضر ليس إلا «تجسيدًا» للماضي، وأنه كان من الأنسب لهم استباق عصرهم بدلاً من مواكبته. إن الإسقاط على ما لم يكن بعد، بل على ما سيكون، هو، على التخصيص، الفعل المبدع والخلاق، أما الباقي فمن نافلة القول. من هنا، أنا لا أعتقد أن ألفريد دي فينيي قد ظن أنه يعيش في قلب القرن التاسع عشر، بل إنه كان يوقن، بالأحرى، بمعاصرته التامة لبول فاليري وألبير كامو.

لقد اخترت هذين الاسمين عمدًا: فالأول يوحي بكل ما هو شعر خالص، والثاني يفكرنا بهذه «القداسة العلمانية» التي لا تأتي بجديد. وإننا لنجد كلا النزعتين في قصيدتي «الروح الخالص» (L'Esprit pur) و«جبل الزيتون» (Le Mont des Oliviers) على سبيل المثال. يقول فينيي، وهو مدرك تمامًا لقيمته، على شاكلة العباقرة الحقيقيين: «إن الفضل الوحيد، الذي لا ينازع لهذه الكتابات (إشارة إلى قصائده) التي يتم فيها صياغة الفكر الفلسفي في إطار ملحمي أو درامي، أنها غير مسبوقة من نوعها في فرنسا». ولربما يعلم الجميع مدى سوء استخدام هذه العبارة من قبل الكتاب الفرنسيين منذ ١٨٥٠ وحتى يومنا هذا ! إذ إن بودلير، ثم الرمزيين وتلاميذهم (وأشهرهم بول فاليري وبول كلوديل)، وأخيرًا السرياليين قد استساغوا دومًا عملية تضمين بعض الأطر الملحمية أو الدرامية ما ظنوه فكرًا فلسفياً. على هذا النحو، نرى أن قصائد مثل «بعد ظهر الوحش» و«الغازلة الشابة»[٢] ومسرحيات «بشارة مريم»[٣] وأكثرها قربًا منا «الشيطان والإله الخيّر»[٤]و«كاليجولا»[٥] اللتان تنتميان إلى المسرح المعاصر، ليس لها من مطمح إلا تقديم موضوع فلسفي، بل نظرية ميتافيزيقية – أخلاقية بفضل ساحرية الكلمة ووسائل المسرح القوية.

وقد يكون من الشائق فعلاً أن نستعرض مجمل الإنتاج الأدبي الفرنسي منذ ١٨٦٠ وحتى أيامنا هذه، وذلك في مجالات الرواية والشعر والمسرح وغيرها، حتى نتبين كيف يغزوها الفكر الفلسفي تدريجيّاً؛ وهي ظاهرة حديثة حقًا قد يكون فينيي مسئولاً عنها ولو جزئيّاً.

إلا أنه قد يكون من التعسف أن ننسب إلى مؤلف «بيت الراعي» (La Maison du Berger) دور الرائد الفلسفي للقرن العشرين. فهو ليس كذلك إلا جزئيّاً. وفي الواقع، إذا استطعنا، من غير أن نعتسف في تفسير النصوص، العثور على شيء من تشاؤمه العميق وقلقه اليائس عند بعض الكتاب المعاصرين (أفكر في سارتر، وكامو وأنوي)، فإنه من الصعب أن نكتشف في التصور المعاصر للأدب أي أثرٍ ما يشبه النزعة الرواقية والإنسانية عنده.

أضف إلى ذلك أن النزعة السلبية التي تدفع شاعر قصيدة «إيلوا» (Eloa) إلى التمرد ليست وقفًا عليه وحده؛ إذ إن فينيي كان يخضع هنا لتأثير كتابات لورد بيرون ومأساة «فاوست» (Faust) لجوته. ولا شك أن هناك مصادر أخرى يجدر البحث عنها. وليس من شك في أنه ليس الوحيد الذي ينتج هذا الضرب من «الأدب الأسود»، وفقًا للتعبير الشائع في وقتنا هذا. فبودلير ولوتريامون ورامبو - وهم معاصروه إلى حدٍ ما وإن كانوا أصغر منه سنّاً - ليسوا أقصر باعًا منه في ذلك. أما «مرض العصر» الشهير فهو، في أقصى التقديرات، البداية الجليلة لهذا «السواد» الذي ما زال يُلقي بظله على الآداب الفرنسية. وما هي، في قرارة الأمر، طبيعة ملهاة مثل «الغربان»[٦] ؟ أليست مثالاً هائلاً لهذا المسرح المظلم الذي تؤكده، في وقتنا الحاضر، نجاحات كل من جان أنوي وأرمان سالاكرو[٧]. ولكن ألا يمكننا أيضًا أن نؤكد أن قصص إدجار بو[٨] و«القصص الشيطانية» لـ (بربيه دي أوريفيي) وقصص موباسان الحزينة[٩] وحتى روايات سيمون دي بوفوار المحبطة[١٠] تنتمي كلها إلى فصيلة واحدة، فصيلة دراما «ستلو» (Stello) و«دافني» (Daphné) بوجه خاص.

إن الاختلاف الأساسي، الذي يوجد بين ألفريد دي فينيي وأندريه بريتون هو، في نهاية الأمر، الاختلاف الذي يفصل القرن الماضي عن عصرنا : إذ إن «القرن التاسع عشر الغبي» يتميز عن القرن العشرين بامتلاكه هذا التفوق الجميل ألا وهو قابليته للتحمس والمثالية. فهل يمكن القول بعد ذلك بأن أولئك الناس قد رجعوا عن كل أوهامهم ! إن الشاعر الرومانسي المؤتزر في تعالٍ بعباءته السوداء، والشاعر الملعون المترهل تحت وطأة الخمر، وكاتب الثمانينيات الدرامي المشبع بالمرارة والازدراء، والروائي الذي لا يرحم في تحليله للواقع ... كلهم كانوا موقنين بأنهم فقدوا كل اكتراث بالحياة. ومع ذلك، فيا لسخرية الأجيال إذ إننا نظنهم طفوليين ونضحك من انفعالاتهم المشبوبة بالإنسانية، بينما المعنى الحقيقي للعدم والتفسير الحقيقي «للعبث» لا يمتلكهما، بكل تأكيد، إلا كتاب اليوم. إلا أن قصر العائلة، الواقع في منطقة لاشارنت(١١) وحيث يجرجر فينيي السنوات الأخيرة من حياته الفاشلة، لربما تربطه قرابة غامضة بأرصفة حي سان – جرمان – دي بريه(١٢).

ومهما يكن الأمر، فإن ألفريد دي فينيي، الذي يعد بحق الأب أو أحد الآباء المؤسسين، إن صح هذا القول، للوجودية ونظرية العبث المزعومة يرى، من غير شك، أبعد بكثير من آلامه الشخصية. فهو يستطيع تجاوز ذاته، أي تناسي عذابه ليفكر في آلام البشرية. كما أنه يظل قادرًا، وسط قلقه الميتافيزيقي، على الإيثار وبسط جناحي محبته لتشمل الآخرين. وهو، بالإضافة إلى ذلك كله، يستطيع حل كل تناقضاته الداخلية، وذلك بفضل قدرته على تأسيس مذهب أو اتجاه روحي يقوم على رجاء الوصول إلى حكم الفكر، هذا الفكر الذي يصيح بصدده :

«إن مملكتك، أيها الروح الخالص، يا ملك العالم قد حلت على الأرض!»

يا ليت هذا التأكيد، المبالغ في تفاؤله، يطابق شيئًا حقيقيًا في هذا العالم المحطم الذي كتب علينا العيش فيه.

****

الهــوامش

١- Leconte De - lisle (1818 - 1894) مؤسس مدرسة البرناس الشعرية الداعية لمبدأ الفن من أجل الفن.

٢- L'Après - midi d'un Fauve (1876) قـصـيـدة لملارمـيـه. La Jeune Parque (1917) قصيدة لبول فاليري.

٣- L'Annonce faite à Marie (1912) مسرحية للشاعر والكاتب المسرحي بول كلوديل Paul Claudel (1868 - 1955).

٤ - Le Diable et le Bon Dieu (1951) مـسـرحـيـة لجـان - بول سـارتر Jean-Paul Sartre (1905 - 1980).

٥ - Caligula (1945) مسرحية لألبير كامو Albert Camus (1913 - 1960).

٦ - Les Corbeaux دراما واقعية للكاتب المسرحي هنري بيك Henri Becque (1837 - 1899).

٧ - Jean Anouilh (1910 - 1987) كاتب مـسـرحي مـتـعـدد الاتجـاهات إذ ألف مـسـرحـيـات «وردية» وأخرى هجائية لاذعة.

- Armand Salacrou (1899 - 1989) كاتب مسرحي فرنسي يعالج المشاكل الاجتماعية والإنسانية في أسلوب رمزي.

٨- Edgar Allan Poe (1809 - 1849) شاعر وكاتب أمريكي مغرم بكتابة غرائب القصص. قصص للكاتب: Les Diaboliques de Barbey d'Aurevilly (1808 - 1889).

٩ - Guy de Maupassant (1850 - 1893).

١٠ - Simone de Beauvoir (1908 - 1986).

١١ - يقع القصر في منطقة La Charente بجنوب غرب فرنسا.

١٢- ربما يقصد المؤلف بهذه الإشارة إلى هذا الحي (Saint - Germain - des- Près) الذي كان ملتقى الوجوديين بعد الحرب العالمية الثانية، الربط بين الحياة الوجودية وما يعتورها من قلق وخيبة أمل. إلا أن لفظة «أرصفة»، التي يستخدمها المؤلف، تبدو لنا غير موفقة لما قد تحمله من إيحاءات إباحية.

****

الفصل الرابع

ألفريد دي موسيه : عظيم مجهول

«إن الشاعر قد يحظى، دومًا، بعدد من التماثيل يفوق ما للفيلسوف، لأن هدفه، وهو الجمال قد تحقق، بينما هدف الفيلسوف، وهو اليقين، لم يتحقق قط حتى الآن».

ألفريد دي فينيي

«إن الشهرة، كما كتب رينر – ماريا ريلكه[1]، ليست، في نهاية الأمر، إلا جماع كل الأفكار المسبقة، وكل ألوان سوء الفهم التي تراكمت حول اسم من الأسماء». إنني أخشى أن هذا التعريف المرير لا ينطبق بما يتناسب مع مجد موسيه بعد أن انقضى وفقد بريقه. ولن أحاول أن أرد إلى الكاتب اعتباره، لأنه ما كان ليستحسن ذلك، وهو القائل : «إن أعمالنا عمرها عام، وأمجادنا لا تدوم إلا يومًا».

إن هدفي أكثر طموحًا من ذلك، إذ إنني أحاول أن أثبت أن ألفريد دي موسيه، وهو الرومانسي الكامل، كما يبدو، يُعد واحدًا من كبار رواد الشعر الفرنسي خلال المائة عام الأخيرة. لقد مات موسيه خلال شهر مايو عام ١٨٥٧ .

«حينما أموت يا إخواني الأعزاء
اغرسوا شجرة صفصافٍ في المقابر
فأنا أحب أوراقها الباكية
وشحوبها الرقيق والعزيز عليَّ
أما ظلها فلن يكون إلا خفيفًا
على الأرض التي سوف أرقد فيها»

حينما كنت طالبًا في باريس، منذ أكثر من عشر سنوات، تبين لي في صبيحة يوم قارس من أيام شهر نوفمبر غياب الشجرة التي كانت قد غُرست بجوار مقبرة الشاعر في حي الأب لاشين، وفقًا لأمنيته. غير أنه قد حلت محلها شجيرة أخرى تكاد تنثني من فرط دقتها على التربة الموحشة التي تضم مرقد الكاتب. وكانت فروعها الرقيقة – ويا لقوة الرموز الدائمة وما أيسر سُبُلها– تميل إلى الاخضرار في مطلع كل ربيع تعبيرًا عن إصرار كل ما هو فتيّ في التجدد. وإنني لأرى في شجيرة الصفصاف هذه، التي يشتد عودها مع كل فصل جديد، رمزًا لعودة الشاعر إلى حياتنا الحديثة، ولانبعاث أعماله – ويا لها من معجزة – بعد أن طواها النسيان. ألا يجدر بنا أن نُحيِّي هنا هذا العناد المدهش الذي يُبعث من موته في كل ساعة. ألا تُعلن كذلك هذه النبتة الفتية التي تنمو، كما يقول رونيه شار[٢]، في «قلب مستنقع» باريس عن بعث عبقرية ظلمتها عصور التكلف والادعاء. وليس من شك في أننا نبتسم الآن من الوضع الذي آلت إليه هذه الغنائية الفياضة والباهرة بعد أن كبتت جماحها حواجز الواقعية والرمزية والسريالية. إن الموضوعية الباردة والصرامة العقلانية عند البعض وضحكات الاستهزاء عند البعض الآخر عملت جميعًا على الحط من قيمة أعمالٍ كانت تحظى في الماضي بكل تعاطف وتقدير. فهل يمكننا، إذن، أن نستنتج من ذلك أن صاحب قصيدة «الذكرى» (Souvenir) قد مضى عهده؟ لا شك أنه لم يعد مألوفًا لدى الرأى العام، إلا أننا لا نستطيع إحراز قصب السبق عليه. ولربما نتخلى عن متابعته ونخلي حلبة السباق، وقد نحاول الغلبة عليه بالانسراب عبر الطرق الجانبية، ولكننا لن نستطيع أن نسبقه قط. إن الطرق الكبرى تكون دومًا مستقيمة، ومن يتنكب عنها غالبًا ما يخاطر برؤية موسيه وقد اجتازه إلى المركز الأول؛ ولا حيلة له حينئذٍ إلا بتجاهل الأمر كله.

ليس من شك في أن ذلك لن يكون شأننا. فلنحاول إذن، على العكس، إبراز صورة ألفريد دي موسيه عن طريق هدم هذه الأحكام المسبقة، وتبديد كل ضروب سوء الفهم، التي تحدث عنها ريلكه. ولكنني أُنبه إلى أنني سوف أنزع عنه شهرته، وإن كنت

– في الوقت نفسـه – ومن الآن فصـاعدًا، سـوف أبعث الحيـاة في صـورة هـذا الكائن الفاتن والمعذب.

ما من أحد يجرؤ اليوم على إفراد مكانة عالية لهذا الشاعر. فالمختارات الشعرية الكبرى، التي ظهرت في فرنسا خلال هذه السنوات الأخيرة، لا تكاد تخصص له إلا بضع صفحات، هذا إذا لم تتغافله تمامًا بكل بساطة. على هذا النحو نرى أندريه جيد – الذي أُحبُّه حبًا جمًا، وإن كنت أخشى أنه لا يفقه الكثير من أمور الشعر – يقول بشأنه : «كل فنان كبير هو أولاً صانع جيد. وهذا ما يبدو لي أن موسيه قد أساء فهمه، أو لم يستسغه إذ إن أشعاره غالبًا ما تتسم بالضعف المقزز. إنني أقول بأنه كان معلمًا رديئًا جدًا؛ فمن الذي يفكر، اليوم، في الاستماع إلى دروسٍ لم يكلف نفسه عناء تقديمها؛ فهو يُسلّم قياده للعاطفة، ولا يُعْنَى قاطبة بالمسائل الفنية». ولكن هل هذا الحكم، الذي يُعدّ أقل ما يوصف به أنه صارم وجائر، إذ إن موسيه نفسه أعلن بصدد القواعد: «احذر من إضعافها إذا لم ترد إضعاف نفسك»، ألا ينطبق كذلك على نثر أندريه جيد ومسرحه؟ وهذا هو ما صنعه أيضًا تيري مونييه[٢] الذي يؤكد، بعد إدانته القاطعة لكل الحركة الرومانسية الفرنسية : «أن موسيه ذا المواهب الصغرى المتعددة قد كتب بعض الأغاني المدهشة تمامًا مثل مسرحه، ولكنه كتب أيضًا، لسوء الحظ، «الليالي». ونحن نأسف بعض الشيء لكون رأي أندريه جيد، هذا الناقد المدهش في أغلب الأحيان، قد أعطى، فيما يبدو، ثقلاً لرأي أقل الناس تأهيلاً للحكم في فرنسا المعاصرة. ولما كان الذين ينتقصون من مقدرة الشاعر هم الذين يثنون على أعمال الكاتب النثرية والدرامية، فإننا سوف نصرف همنا الأكبر إلى الشعر خاصة. ذلك أن شعر موسيه هو الذي يثير، بالفعل، حفيظة مثقفي العصر. ولا شك أن معرفة أسباب هذا المقت تستحق منا عناء البحث عنها. وبالطبع لن ننسى، في سعينا نحو هذه المعرفة، أن موسيه ترك لنا قرابة خمس عشرة ملهاة تُعد من أروع الأعمال الفنية التي تحتل موقعها الطبيعي في إطار حركة الإبداع الكلاسيكي (Préciosité) المرهف جنبًا

إلى جنب مع مسرحيات ماريفو وجيرودو، وأنه كتب أيضًا رواية وقصصًا تبلغ حد الكمال مثل «قصة الشحرور الأبيض»[٤] المتعة؛ وذلك بالإضافة إلى بعض الدراسات النقدية المذهلة في دقتها.

لعله من الصعب أن يهوى الإنسان ما يجهله، فالجهل يولد العداوة، كما يشكل عقبة يصطدم بها العقل. ولعل هذا هو ما نعبر عنه حينما نصيح استنكارًا حيال شخص مجهول يريد أن يقدمه لنا متحدث متشكك بقوله : «ومن يكون هذا أيضًا؟!» ورداً على ذلك، سوف نحاول اصطناع طريقة بالغة الانتشار، للأسف، في أيامنا هذه، وهي الاختيار على الطريقة الأمريكية. لنفترض، إذن، أننا نسأل شخصًا، غير مفرط في الجهل، من القرن العشرين؛ سوف نقول له بغتة: «ألفريد دي موسيه»، وعليه أن يجيب في الحال؛ فماذا سوف يقول ؟ سيقول في الظاهر ما يلي: «رومانسية، جورج صاند، كُحْل، فينسيا الحمراء، القمر نقطة على الحرف، مرض العصر، طائر البجع، فيما تحلم الفتيات، شجرة الصفصاف، مقبرة ...» وربما يكون هذا التعداد أكثر طولاً، وإن كنت أعتقد أنه لن يكون كاملاً أيضًا. وهذا هو سوء التفاهم الأول. إذ لم يكفِ الناس، منذ قرن، عن مسخ صورة الشاعر. ومن ثم، يتم إهمال جانب الإنسان طواعية، أي الثائر البليد والفاسق مقابل إبراز بعض الجوانب الأخرى، الأكثر ميوعةً، من عبقريته. لقد صُنع منه بطلاً لمراهقات الأسر الراقية وشابًا ظريفًا ومؤثرًا يصفف شعره ويُثبته، فهو كالأمير الساحر الذي تحلم به، على حياء، فتيات البرجوازية المكبوتة، وهو هذا الشاعر اللاأخلاقي عشيق جورج صاند الرهيبة ! أضف إلى ذلك عامل الزمن وما يتعاقب فيه من مذكرات مدرسية مؤسفة ومؤلفات أكاديمية غير موفقة تعمل جميعًا على طمس الملامح العصبية والمقلقة لوجه الشاعر، وتُسلم للخلف المطيع صورته محلاة بالألوان الباهتة التي تزدان بها علب الحلوى. ألم تخبرنا هذه الكتابات أن موسيه، حينما سُمح له، في سن الثامنة عشرة، بدخول حلقة الرومانسيين، كان أشبه بغلام غض الإهاب من الغلمان الذين كانوا يصبحون أمراء في عصر النهضة الإيطالية ؟ ولا شك أنه كان

أشقر اللون وذا عينين زرقاوين، كما كان يرتدي، في رشاقة أيٍّ رشاقة، زيَّ عصره الأنيق. ولا شك أيضًا أن الفيكونت الشاب كان ينماز بعراقة سلوكه ورقة مظهره ورشاقته.؟ وما عليك إلا أن تلاحظ في فن التصوير الفلورنسي هؤلاء المراهقين ذوي الشعر المسدل والزي الرائع، ووقفتهم المتباهية بجوار خيولهم الساكنة وكلابهم السلوقية الواهنة، لتلمح أي ومضة مثيرة دسها بنوزو جوزوللي[٥] تحت جفونهم الخبيثة المسبلة، وأي غموض أضفاه لوبرونزوينو[٦] على قدودهم المتسقة. ولا شك أن موسيه كان أقرب إلى لورينزاشيو (Lorenzaccio) منه إلى برديكان (Perdican)[٧]، ولم تخطئ جورج صاند، الخبيرة، في هذا الصدد. كما أن مؤلف «اعترافات ابن من أبناء العصر»[٨] لم يخلُ من سمات شخصية الغندور[٩]، وثيق الصلة بشخصية الشاعر الملعون. ولقد كان بودلير، على هذا النحو، يتزيا بعناية ويتعطر بتفنن. لنفترض، إذن، أن موسيه، الذي لم يكن يُشبه صورة الراقص الكلاسيكي في زيه من القطيفة السوداء وباروكته المتموجة، كان أقرب في سماته، بما يمتلكه من أيدٍ طويلة شاحبة ونظرة عارية من الرموش، إلى هذه الشخصيات المزدوجة الجنس التي يزداد تكاثرها في مجتمعاتنا الحديثة. لقد كان لامارتين يعامله معاملة الأطفال، وكانت جورج صاند تنعته بالصبي، وكان هو نفسه، حين يكتب إليها، يقول لها «يا جورجي الكبير»، لذلك أعتقد أنه من الضروري، لو رغبنا في ولوج عالم موسيه الشعري، التيقن من أننا سنقابل نوعًا من المخلوق الغريب المزدوج المتراوح بين الذكر والأنثى والطفولة والنضج والنبات والحيوان. إن موسيه هو هذه الفتاة اليافعة المتجسدة في شخصية «كامي» (Camille) بمسرحية «لا نمزح مع الحب»، وهو أيضًا شخصية «فانتازيو» وكذلك «الشحرور الأبيض»[١٠] وأخيرًا هو شجرة الصفصاف التي أحسن التغني بها. وبالرغم من قدر موسيه الرومانسي، على الأقل في الظاهر، فإن رومانسيته تظل خارجية في الأغلب، وأحيانًا سطحية؛ كما أنها تبعده عن رومانسية شعراء المدرسة الثلاثة الكبار: لامارتين وهيجو وفيني الذين كانوا ينتمون إلى البرجوازية الثرية ويعيشون حياة هانئة مستقرة باستثناء لامارتين في أخريات حياته. لقد كانوا إما يشغلون مناصب شرفية كبرى أو

رجالاً من الساسة ملء السمع والبصر. كما كانوا محاطين بهالة من التبجيل الرسمي والوطني وآباءً وأزواجًا صالحين. أما «ولدنا الرهيب»، كما كان يطلق عليه، أو «طفلنا المدلل» في زعم الآخرين، فإنه سوف يظل بوهيمياً طيلة حياته، وهو أمر لم يحدث في فرنسا قط، منذ فرانسوا فيون وماتوران رينييه[11] اللذين كان يكلف بهما كلفًا أيَّ كلف، واللذين أرسيا أحد التقاليد الراسخة للشعر الفرنسي الحديث مع بودلير ورامبو وفرانسيس كاركو[12] وغيرهم. لقد اعترت حياة موسيه القصيرة فوضى غير معقولة، إذ إنه قد تلذذ بتدمير نفسه، بينما لم يفكر أقرانه الكبار إلا في الإبقاء على أمجادهم محفوظة في سجل الخلود. إن آلهة الشعر قد التفَّت، من غير شك، حول مهد الباريسي الصغير، في شهر ديسمبر ١٨١٠، حيث شارف نابليون على التردي في الهاوية، وهو ما زال يثير دهشة العالم كله. لقد حظي موسيه، عند ميلاده، بهباتٍ جمة : الجمال والذكاء ورهافة الحس والثروة. إلا أننا نعلم أن الأطفال يهوون تدمير لعبهم «فهذه السن لا ترحم». كما ترددت الأقوال بأن الخمر والنساء قد أتت على صحة موسيه وعبقريته في وقت مبكر. ولربما كان هذا الاعتقاد صحيحًا، على الأقل، من المنظور الطبي والأخلاقي. أما من وجهة النظر الأدبية، فليس هناك أكذب من هذا القول، إذ إن الحب والسكر قد جعلا من موسيه شاعرًا بمستوى كاتول[13] وأبي نواس وفيون وما رو[14] وبيرون وبودلير وفيرلين وغيرهم. لقد فقد موسيه، في أقل من عشرين سنة، ثروته وصحته، ومن غير شك، مظهره الخارجي الجذاب. «لقد فقدت عافيتي وحياتي» كان يحلو له القول، منذ عام ١٨٤٠، ولم يتجاوز بَعْدُ الثلاثين من عمره. لا غرو، من ثم، أن تكون صورته، التي رسمها له جافارني[15] والتي ما زلنا نراها معلقة في المكتبة الوطنية بباريس، جد مؤثرة، إذ نكتشف فيها موسيه وهو يقترب من سن الخمسين : عريض الجبهة منحولها، شديد شحوب الوجه، الأمر الذي تبرزه اللحية والشوارب التي وخطها المشيب؛ نراه كأنه يرتدي قناع المنية المحل بالرغم من أناقة ملامحه، إذ يلتفع الشاب بعباءة سوداء حول كتفيه ويضع يده اليسرى على خاصرته بينما تعبث الأخرى بعُصَيَّة. إننا أمام لوحة مؤسفة لطفل عجوز، فإذا تأملناه، هكذا في خريف عمره

المأسوي، لقلنا إنه أحسن صنعًا بوفاته قبل بلوغه عتبات الشيخوخة المظلمة. ذلك أنه من الصعب أن نتخيل موسيه في هيئة رجل مسنٍ أصلع ومقوس الظهر إذ إن بعض الناس لا يعرفون كيف يشيخون. ومهما يكن من شأن أعماله، سواء أكانت شعرًا أو مسرحًا أو نثرًا، فإنها ستظل مدهشة بتجدد شبابها. وإذا كان موسيه قد تخلف عن بعض أقرانه، بعد إنجازه لرسالته، في الحصول على مقعد بالأكاديمية الفرنسية عام ١٨٥٢، فإنه لا يني يذكرنا بهذه العبقريات الخارقة والتعسة التي تعبر السماء عبور الأقمار الصناعية على شاكلة باسكال وموزار وشيللي وليوباردي وشوبان، وكأنما الحقيقة، التي تنبثق من أفواه الأطفال، تفرغهم من فحواهم، ثم تقضي عليهم في النهاية.

آتي الآن إلى عرض ما أزعم أنه يشكل وجهة نظري وهو أن التجديد، الذي أتى به ألفريد دي موسيه، يقر في دوره كوسيط بين الرومانسية الآفلة والحداثة الشعرية الصاعدة. إنه يمثل حقًا موقفًا متميزًا وإن لم يشعر بذلك حقًا. لقد خيل إليه أنه أتى متأخرًا جداً، وهذا حقيقي. كما لم يعلم أنه أتى مبكرًا جداً أيضًا، وهذه حقيقة أخرى. ذلك أن ميلاده عام ١٨١٠ يعني أنه نشأ متأخرًا جداً حتى نأخذه مأخذ الجد بالنسبة لمدرسة أدبية حققت ازدهارها بين عام ١٨٢٠ وعام ١٨٤٠. تخيلوا أنه لو كان لامارتين يكبر موسيه بعشرين عامًا، لأصبح بمثابة والده. أضف إلى ذلك أن فينيي كان يكبره بثلاث عشرة سنة، وهيجو بثماني سنوات وجورج صاند بسبع وسانت - بيف بست. أما بالنسبة لشاتوبريان، فلقد كان يبلغ من العمر اثنين وأربعين عامًا حينما ولد موسيه، أي بما يزيد على هذا الأخير بعشر سنوات أو خمس عشرة سنة. وكما لاحظ الشاعر نفسه «لقد أتى متأخرًا جداً في عالم بالغ الهرم». وهكذا لم يجد «هذا الشيخ وليد الأمس»، وفقًا لتعبيره المرير والموفق، أحدًا، ولا حتى الساحرة جورج صاند، ليرد إليه شبابه. لقد انخرط موسيه، لفترة وجيزة لا تكاد تبلغ عامًا واحدًا، في صفوف الرومانسيين. وكان ذلك، بالنسبة له، مجرد مزاح. فهو يلهو مع الأب هيجو كما يلهو

طفل بدبّة من الوبر. وهو يلعب في حلقة الرومانسيين كما يلعب الأطفال لعبة الاستخفاء. إذ إن مؤلّفه الشهير «قصص من إسبانيا وإيطاليا» الذي أذاع صيته، وهو بعد في سن العشرين، لم يكن إلا تمويهًا حاذقًا ووقحًا تفوّق فيه، عن طريق المحاكاة الهزلية، على كل من هيجو وفينيي. من ثم، لم يكن موسيه «تلميذًا جريئًا» من أتباع المدرسة الجديدة، وإنما كان، بالأحرى، صبيّاً مازحًا وأحمق، الأمر الذي نجح فيه، كما تدل على ذلك قصيدته «أغنية للقمر» (Ballade à la lune) لقد كان يسخر ضاحكًا من المواقف النبيلة والمتسامية ومن الأوضاع الحالمة والحزينة التي كان يصطنعها الكثيرون من المعجبين الجدد بشخصية رونيه (René) والذين كانوا، بدورهم، لا يغفرون له وقاحته واجتراءه عليهم[١٦]. لقد انفصل موسيه تمامًا، منذ نشره «أفكار رفائيل السرية» (Les Secrètes Pensées de Raphaël) عن الحركة الرومانسية، وأعلن إعجابه بالكلاسيكية وخاصة بلافونتين وموليير، أي باختصار، كما يقول والده، «لقد انسلخ عن هيجو». كما يقوم فيما بعد بين عامي ١٨٣٦ و١٨٣٧ بإرسال مؤلفه «خطابات دوبوي وكوتونيه» (Les Lettres de Dupuis et de Cotonet) إلى «مجلة العالمين» (La Revue des Deux - Mondes)، وتعد هذه الرسائل من أذكى ضروب الهجاء الموجهة ضد الرومانسية الفرنسية. وسوف نعود إلى ذلك بعد قليل بصدد ما يقدمه فيها من تعريف للرومانسية. ذلك أن موسيه يجد نفسه هنا في مفترق الطرق؛ فمزاجه الشخصي يدفعه نحو فن مستقل وجديد، ولكن شبابه وتعلقه بكل ما هو متميز (Snobisme) يدفعانه، وقتيّاً، إلى تقليد التيار الرائج، أي الرومانسية. لقد أراد موسيه، في البداية، تحقيق ذاته، أي أن يصبح شاعرًا أصيلاً من غير أي اكتراث بنظريات الآخرين. أضف إلى ذلك أن أسرته الأرستقراطية والمحافظة قد علمته حب فرنسا العريقة، فرنسا الكتاب الكلاسيكيين من القرن السابع عشر، وفرنسا «الفلاسفة» من القرن الثامن عشر، الذين ورث عنهم رشاقة الأسلوب ونصاعته ونزعة الشك المازح، وهذا المزيج الغريب من العقلانية والحساسية، الذي لا يجب خلطه بالنزعة العاطفية الماسخة. ولنتذكر أن الرومانسية وليدة الثورة الفرنسية التي لم تتقبلها عائلة موسيه؛ ومن لم تكن «ثورة

١٧٨٩ الأدبية» لتُرضي ألفريد دي موسيه حتى يقبل أن يصبح صيَّاحًا رث الثياب على طريقة تيوفيل جوتييه. لا شك أن ما يتسم به من صفات : كالتميز التلقائي والتحفظ الأصيل والحياء المحبب ونبالة القلب والروح، ورشاقة الأسلوب والسلوك، تقف على النقيض مما يتوقعه المرء من رومانسيي عام ١٨٣٠ . لقد كان موسيه يمقت الابتذال والسوقية، فما كان ليقبل الاختلاط بالعامة، أو أن يعبر عن «ضميرهم الجمعي»، أو أن يدافع عن مصالحهم على المنصة أو في الصحف. كما كانت المؤثرات الخطابية الجميلة المنسوبة لهيجو ولامارتين، والطموحات الإنسانية والاشتراكية التي تعرف عن جورج صاند، غالبًا ما كانت تخرجه عن طوره. ذلك أن موسيه لم يؤمن قط، الأمر الذي يبعده عن الرومانسية، برسالة الشاعر السياسية، بل إن ذائقته الجمالية المترفعة، على طريقة ستاندال، كانت تعزله تمامًا عن جموع الشعب. وأنا لا أقول ذلك قط لمدحه أو لومه، إلا أن موقفه هذا لا يمتُّ إلى الكرم بصلة ولو ضعيفة. لقد كان موسيه حيوانًا أنانيّاً، ولكنه، على الأقل، لم يخدع أحدًا بادعاء ما ليس فيه. إننا نفهم الآن أن تين (Taine) كان على حق حين صاح: «هذا الرجل لم يكذب قط!» فنحن نعثر دائمًا في حياته وأعماله على هذه الصراحة التي تميزه، والتي تصل أحيانًا إلى حد التهكم. وإليكم الآن إحدى المفارقات : لقد أطلق هذا الشاعر العنان لشعره للتعبير الفياض عن عواطفه بينما هو يبغض إلى أقصى حد عملية التضخيم والمبالغة الرومانسية، ويعجب أيما إعجاب بالحس الواقعي «الفرنسي النشأة» لدى ماتوران رينييه، و«بالمرح الذكوري» لدى موليير والاعتدال لدى لافونتين. والغريب أنه متهم اليوم (ومنذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر) بالتعبير عن مشاعره الشخصية وأسراره الحميمة عبر تلميحات لا تكاد تخفى، وذلك بواسطة أبيات من النظم السكندري[١٧] بالغ الطول. إن المسألة تتجاوز موسيه؛ إذ هل يمكننا شرعًا أن نوجه النقد إلى فنان يودع شعره الكثير من الآثار الدالة على حياته الشخصية؟ نحن نشاهد، حاليّاً، تكاثر كتابات «السيرة الذاتية» و«المذكرات» إلى درجة ابتداعها لجنس أدبي جديد. ولعل روسو وشاتوبريان يبدوان لنا في غاية الحياء في ما يخص هذا الموضوع. أما أندريه جيد نفسه، فإنه، بالرغم من كل

ما سطره من صفحات نابضة بالحياة الحسية وفاضحة، يكاد يكون كتومًا على مستوى الاعترافات الجنسية. ومن المعروف أن بودلير وفلوبير وأوسكار وايلد قد تعرضوا جميعًا للمحاكمة الأخلاقية. ولكن من يفكر، اليوم، في أن يصنع بجان – بول سارتر وجينيه وهنري ميللر مثل هذا الصنيع ؟ أضف إلى ذلك، أن موسيه، وإن كان يبدو غالبًا خلف شخصياته التي يعيرها أحاسيسه الوجدانية، لا يقدم ذاتيته عبر شخصياته، على شاكلة «أنا» «رولا» على سبيل المثال، إلا في صورة «أنا» موسعة. وهذه الآلية واضحة عند بودلير : إذ إن موسيه ينطلق من «الأنا» السطحية المرتبطة بالمغامرات الفردية الصغيرة إلى «أنا» جوهرية، شبه – ميتافيزيقية، معلنًا بذلك عن منحى الرمزية. فنحن في «لياليه» نستشف حياة الشاعر، ولكنه لا يحكيها لنا. ولقد دافع موسيه عن نفسه مقدمًا حين كتب: «لن أتحدث عن نفسي قط لو كنت وحدي مريضًا».

ولكن ليس علينا أن نضل طريقنا. فلقد أوضحت أن موسيه لم يكن رومانسيًا عاديًا، بل إنه كان، بالأحرى وبطبيعته نفسها، رجلاً متأرجحًا على الدوام. وهو كان يُحس، في شيء من الغموض، بثنائيته : فهو مناقض لكيانه، أي أنه كان رومانسيًا؛ وهو، في الوقت نفسه، مطابق لما ليس بكيانه، أي أنه كان شاعرًا حداثيًا. أو قل إنه لم يعد الأول وأنه ليس بَعْدُ الثاني. على هذا النحو، يُعد موقف موسيه في تاريخ الشعر الفرنسي فريدًا. أو بعبارة أخرى، إنه شاعر يمثل مرحلة انتقالية : تمر به الأجيال ولكنها لا تتوقف عنده؛ أو بطريقة أدق، هو لا يستوقف أحدًا، بل ويسمح لهذه الأجيال بالعبور. إن ذراعيه أشبه بلوحات الإشارة: إحداها تشير إلى الماضي والأخرى إلى المستقبل. وكان يمكنه أن يقول، كما قال شاتوبريان، في حال لو كان أكثر اعتزازًا بنفسه منه : «لقد ألقيت بنفسي، عند نقطة التقاء رافدين، في مياه عكرة، مبتعدًا على أسف، من جهة، عن الشط القديم حيث كان مولدي، وسابحًا على أمل الوصول إلى الشط المجهول حيث سوف تحط الأجيال الجديدة، من جهة أخرى». ولعل هذه الظروف المزدوجة هي التي حولت حياته إلى نجاح وفشل في الوقت نفسه. فلقد كان يتحملها

قلقًا تارة أو يائسًا، ومتحمسًا تارة أخرى. لقد كنت أقول، منذ حين، بأن طبيعة الشاعر لها دخل، بعض الشيء، في ذلك. ولكن ليس علينا أن نخدع أنفسنا : فموسيه، بالرغم من حيائه الجم في اختيار ألفاظه، كان، وأكرر ذلك، بمثابة وحش فاسد. وحريّ بنا ألا ننسى هنا أن هذا الفتى المختل الأعصاب، كان يعرض نفسه لكل ضروب الاستثارات المحرمة، فهو عين المريض الذي يطيب له التلذذ بالألم، والذي يتعاطى كل ما يُعرّض جسمه وروحه للخلل والاضطراب. وليس من شك في أن ذلك كله ليس من الرومانسية في شيء، ولكنه ينبئ عن بودلير في ديوانه «أزهار الشر». وكانت حالة موسيه المزاجية تتراوح بين الاستثارة الشديدة والارتخاء، وتمر من الهياج أو السَعَر إلى الفتور والخمود، ومن سَوْرة الحمى إلى الانهيار، كما تنتقل من البهجة المفاجئة والمقلقة إلى التعاسة والألم الممض. وكانت سَوْرة الخمر تصعد إلى رأسه فيصاب بحالات من الهلوسة والهذيان؛ ولعل قصيدته «ليلة ديسمبر» خير دليل على ذلك. لقد كان يكلف بالشكوى واستجداء الرثاء، نظرًا لما به من نزوع إلى المازوكية والسادية معًا، فهو غير راضٍ أبدًا عن حياته، وهو الطفل المختل، والمرأة الهستيرية والرجل الذي يتعرض لكل صنوف الألم التي يولدها العجز؛ إنه يجرجر حياة معذبة ومنهكة، ومضنية ومظلمة.

سوف يجد البعض أنني أغالي بعض الشيء، وأن ما كتبه موسيه من فنون الملهاة الرائعة كأمثاله (Proverbes) المليئة بروح المرح والخيال الخفيف، ومن أشعار تشع بالألفة والسخرية لا يمكن أن تصدر عن قلب أضناه الألم. إلا أن ذلك كله ليس إلا ثمرة بعض ساعات عابرة من السعادة والبهجة والاسترخاء. على كل حال، إن مسرحيات موسيه، إذا أردنا، (مع استثناء «لورنزاسيو» (Lorenzaccio) و«رئيس القضاء» (Le Chancelier)، و«نزوات ماريان» (Les Caprices de Marianne) و«لا نمزح مع الحب» (on ne badine pas avec l'amour)، وبعض القصائد، تمثل قمة الإبداع لديه، بينما يمثل شعره الغنائي وخاصة «الليالي» حضيضه.

إن هذا الوجه، بشقيه الضاحك والباكي، قد يضم أفضل ما في الرومانسية، ويُنبئ عن أفضل ما في الحداثة. أضف إلى ذلك، أن لهوه وتشككه يربطان، بشكل مدهش، بين العصور، وخاصة بين القرن الثامن عشر والقرن العشرين. ولا شك أن ذلك هو السبب في أن يظل موسيه شاعرًا دائم الشباب. فهل هو شاعر قاصر كما قيل؟ أجل بالمعنى المزدوج للكلمة، فهو أكبر القاصرين من جهة، وأكثر المراهقين تأثيرًا من جهة أخرى. إنه يمثل عمر الاحتمالات والرجاء، أي كل ما يناسب عمر الطفولة، ولكنه يمثل أيضًا جوانب النقص والتقصير والضعف فيها.

والسؤال الآن : ما هي السمات التي تجعل من موسيه شاعرًا حديثًا ؟ لذلك علينا أن نعيد قراءة تعريفه للرومانسية، كما صاغه في «رسائل دوبويه وكوتونيه» (Les lettres de Dupuis et de Cotonet): «ليست الرومانسية بالتأكيد، يا سيدي العزيز، في احتقار الوحدات الثلاث، ولا في مزج المأساة بالملهاة، ولا في أي شيء يمكنك أن تفوه به. فأنت قد تحاول، بلا جدوى، الإمساك بجناح فراشة، غير أنه لن يبقى لك منها على أصابعك سوى غبار لونه.؟ فالرومانسية هي النجم الباكي، والريح الزجلة، والليل المرتجف، والزهرة الطائرة، والعصفور العطر، كما هي الدفعة غير المتوقعة، والنشوة المتهادية، وحوض الماء تحت شجر النخيل، والأمل القرمزي بغرامياته الألف، والملاك واللؤلؤة، وثوب شجرة الصفصاف الأبيض. يا لها من شيء جميل يا سيدي ! إنها اللانهائية والسماء المرصعة بالنجوم، وهي الحار والمكسور واليقظ، كما أنها، في الوقت نفسه، المملوء والمستدير، القطري والهرمي والشرقي والعاري والمضموم والتقبيل، يا لها من علم جديد !» ليس من شك في أن هذا النص مضحك؛ ولكنْ ألا نحس فيه أن موسيه، بسخريته هذه من الرومانسية، يتجاوزها ويحولها إلى شيء مغاير لها تمامًا، إلى شيء أقرب إلى التصورات الرمزية والجمالية عند بودلير ؟ لقد كشف موسيه عن الجانب اللاواقعي في الرومانسية، وهذا الجانب، وهو اللاواقعية وما فوق الواقعية (Surréalité)، هو ما يقوم عليه الشعر الحديث. إنه يفسر لنا بذلك أن هذه طريقة جديدة

لرؤية العالم، رؤية مشبعة بالألوان تكتسب فيها «الأشياء الجامدة»، بشكل طبيعي، روحًا وحياة. بل هو يذهب إلى أبعد من ذلك إذ يقيم، قبل بودلير، بين الكائنات ضربًا من التراسلات (Correspondances) الغامضة على شاكلة «الزهرة الطائرة والطائر العطر». سوف يقول كوكتو بهذا الصدد : «هنا الضوء يرى والصمت يسمع». إن موسيه يُدخلنا هنا في قلب عالم الأحلام والنشوة القريبة من الجنون. ونحن نعلم أنه على حافة هذا العالم يقع الجنون والهذيان اللذان لا يتربصان بالشاعر فحسب، وإنما أيضًا بكل من بودلير ورامبو ولوتريامون.

لقد أسكن موسيه في «لياليه»، حيث يتشكل الفضاء من المغاني في الربيع أو في الصيف، ومن النافورات والغابات والشعاب والطيور والفراشات، التي تذكر باحتفالات فاتو Watteau [١٨] وفرلين الغرامية، الملائكة وآلهة الشعر وبعض الشخصيات المقلقة، على هذا النحو يصل موسيه إلى قمة النشوة والحساسية العصبية، التي تخرجه من نطاق الرومانسية لتدخله، بالفعل، إلى عالم «الجنات الوهمية» التي ينعم فيها «ملاعين» الشعراء.

وليس من شك في أن التعريف، الذي فرغت من الاستشهاد به، ليس كاملاً؛ فالرومانسية تحمل من الجد ومن نزعة التراحم الإنساني والاجتماعي أكثر مما تحمل من اللامعقول. ومع ذلك، فليس من السهل أن نكتشف في هذه السطور تعريفًا دقيقًا للشعر الحديث، إذ إن هذا الشعر يحطم مقولات العقل، ويفكك نظام الطبيعة المستقر ويدعو إلى فوضى الحواس. فما معنى «العُري والضم والتقبيل»، في قرارة الأمر، سوى إدراك الحياة في دفعتها المباشرة. غير أن موسيه يخونه هنا التوفيق حينما يعتقد أن على الفنان ليس تنظيم عمله في ضوء قوانين الفن، وإنما التوحد بأعماق حركة الواقع. ومن ثم، على الشاعر أن يكون، من الآن فصاعدًا، أكثر مرونة وقدرة على التشكل.

على هذا النحو، لا يعد موسيه شاعرًا ثوريًا حقيقيًا، فليس هو الذي أنجز عملية إعادة صياغة الشعر الفرنسي، وإنما هو مجرد رائد تنبأ بتحولاته؛ وربما تمناها فقط من غير أن يعيها. وتشاء الطبيعة الإنسانية المركبة أن يكون موسيه مؤيدًا، في الوقت نفسه، لاستخدام القواعد في الفن، وكأن تناقض عبقريته الخصبة يعوقه بسبب هذه الخصوبة نفسها. ولعلنا نلاحظ أن موسيه كان يعارض، حينما كان لا زال رومانسيًا، كل أشكال القواعد المتعسفة والقيود المسبقة، إذ إنه كان يقدر أن كل عهد جديد يتطلب قواعد جديدة؛ وها هو ذا الآن يثور ضد كل تحرر من القواعد. ولكن هل هذا الموقف يُنقص من حداثته؟ بالطبع لا! فها هو ذا الكاتب، الذي لا يطالب قط بالحرية في الفن، والذي يمكن اعتباره واحدًا من الكلاسيكيين المتأخرين الذين يحنون إلى اليونان القديم، يأخذ الآن في الحكم على الأشياء بطريقة فلوبير وبودلير وفاليري وحتى (أندريه جيد) نفسه. إنه يشرح لنا، بالفعل، أن القاعدة مجرد صيغة، وأن العمل الفني يحتاج إلى تقنية خاصة؛ وأنه يشبه الصرح الذي يشيده المعماري، الذي لا يستطيع ذلك من غير الاستعانة بأدواته. ولكنه يُضيف أن هذه الأدوات لابد أن تختفي بعد إنجاز العمل، إذ إن النتيجة هي المهمة في النهاية.

ليس من شك في أن هناك جوانب أخرى في طبيعة موسيه تجعل منه شاعرًا حديثًا. ولقد ظن البعض خطأ، بسبب حديثه عن القلب (آهٍ، ما عليك إلا طرق قلبك ففيه تسكن العبقرية !)، إنه يقيم شاعريته على العاطفة والنزعة العاطفية. ولكنه من الأصوب أن نقول : إنها مبنية على الحب، وهو أمر جد مختلف؛ إذ لو كان القلب يلعب دورًا كبيرًا في عاطفة الحب، فإن دور الروح والحواس لا يقل عنه أهمية. وذلك مرجعه إلى أن غنائية الشاعر لا تنتمي إلى المجال العاطفي بقدر ما تعتمد على النظام العقلي والحسي، الأمر الذي يقربه أكثر إلى كتاب القرن الثامن عشر منه إلى الرومانسيين. ونصل الآن إلى عنصرين هامين من شعر ألفريد دي موسيه، وهما الألم والتمرد اللذان يبلغ بفضلهما، بشكل طبيعي، إلى مرتبة الشاعر الحديث.

إن موضوع التمرد أكثر قدمًا مما نظن، فهو يبدأ مع الشيطان، هذا الملاك المتكبر الذي أقدم على عصيان الخالق. ومنذ هذه اللحظة نراه يُستخدم – بصفة مبدئية – في إلهام الشعراء. وفي الحقيقة أن الرومانسيين كانوا من المتمردين، لاسيما فيني وموسيه. ولكن ذلك لم يكن شيئًا بجانب بودلير ولوتريامون ورامبو وأبوللينير وبريتون الذين سيذهبون إلى أقصى مدى في هذه الطريق. ومن ثم، فلنقل بأننا أمام معطيات رومانسية وحديثة في الوقت نفسه، وبأن كل أولئك من شعراء القرن التاسع عشر يقفون موقف المعارضة من العالم الخارجي والمجتمع والوضع الإنساني. ولاشك أن هذا الموقف الرافض من الحياة حيث، كما يقول بودلير: «لا يقترن الفعل بالحلم»، هو نفسه ما يعنيه موسيه حينما يتحدث عن «بحر الفعل الشنيع بلا هدف». وهكذا تجد هذه الثورة الحالية المصحوبة دائمًا بنوبة من العزوف عن الحياة جذورها غائرة في شعر ألفريد دي موسيه. وليس علينا، لفهم ذلك، إلا إعادة قراءة الصفحات الأولى المدهشة من كتابه: «اعترافات ابن من أبناء العصر» لنلحظ أن لدى موسيه ما يشبه الرفض الصارخ لعقيدة لم يعد يؤمن بها، وإن كان ما زال ميّالاً إليها، وهي أنه يشعر بنوع من الثورة على الاستحالة التي يجدها البشر في التواصل فيما بينهم: «يا لها من وحدة تعانيها هذه الأجساد البشرية!» يقول فانتازيو متنهدًا. فموسيه، مثل كثير من العباقرة، يعاني من انعدام التكيف مع عصره، الذي يعرفه جيدًا، وإن ظل، بالنسبة له، غريبًا. إنه يفهم معاصريه، ولكنه لا يحبهم فحسب، بل يرفضهم. وهو غالبًا ما يهرب من الواقع، كما نرى ذلك في موضوعات الهروب والوحدة التي تلتقي لديه مع موضوع التمرد. ربما يكون هذا، كما يقال، نوعًا من الجبن، إلا أن الشعر ليس غائبًا عنه. أليس الشعر نوعًا من الخروج الجميل والهروب المعجز إلى عوالم الخيال ؟ إن الهروب والإرادة اليائسة في الانتزاع من واقع الحياة اليومية واللجوء إلى الحلم والبحث عن المأوى في قلب اللاواقع وفوق الواقع، لاشك، نزوعات رئيسة في شعر موسيه وسمات أولية، في الوقت نفسه، لكل شعر حديث سواء أكنا بصدد نرفال ولوتريامون وبودلير ورامبو خاصة : «نحن لسنا في الدنيا، فالحياة الحقيقية غائبة»، أم بصدد أبوللينير

وكوكتو بمراياه التي تفتح لنا أبواب مواطن الشعر السحرية. نحن، إذن، من أي جانب نظرنا إلى مسرح موسيه وقصصه وقصائده، سوف نقع على موضوع التمرد الذي يلهمها مهما رقت جوانبه. ففي ملاهيه (Comédies) وأمثاله (Proverbes)، على سبيل المثال، ماذا نلاحظ ؟ نلاحظ ألوانًا من الديكورات المبهمة عمدًا، والإرشادات الغائمة، والأماكن القاصية بالنسبة للفرنسيين كمنطقة بوهيميا أو إيطاليا، كما نقع على عصور منصرمة كالعصور الوسطى وعصر النهضة، وشخصيات مجردة كالكونت والماركيزة والقس وأسماء لا وجود لها كبرديكان وكارموزين، وذلك إلى درجة أن موسيه نفسه كان يظن أن مسرحه غير قابل للتمثيل إذ إن الخيال الجامح يسخر فيه من الواقع ويهزأ به على الدوام.

ومع ذلك، فإن ظاهرة الانسحاب هي التي تغلب، في النهاية، عند موسيه على الإحساس بالثورة الخالصة، وسوف نرى كيف ولماذا؛ فهو لا يتحدى الرب ولا يسب الخلق حقًا مثل ألفريد دي فينيني في قصيدته : «جبل الزيتون» وغيرها، وذلك لأن موسيه لا يمت إلى الميتافيزيقا بصلة وإنما يكتفي، بسبب ضعفه الطبيعي وبقية من حسن تربيته، بالشكوى والبكاء الخفيف؛ وإن كان يظل كالطفل الحرون منكمشًا في ركنه، بلا أمل يُرجى من عودته إلى الصواب. لقد كان موسيه فريسة للوحدة، وعلينا أن نتذكر في هذا الصدد ما قاله في قصيدته «ليلة ديسمبر» : «صديقي، أنا الوحدة». بيد أن ذلك لا يعني أن أقاربه وأصدقاءه قد هجروه، بل، على العكس، إن أخاه الأكبر قد أحاطه برعايته التي لم تكل أبدًا. إن الوحدة ألمٌ كان يحمله الشاعر في دخيلته، تمامًا مثل شعراء النصف الثاني من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين الذين كانوا يشعرون بنوع من الوحدة، أملتها عليهم مشاعر الملل والكبرياء، وقضت عليهم بالانقطاع عن كل اتصال بشري. من هنا، نفهم كيف أوصله خياله المرضي إلى الشطح، ثم إلى الموت عبر عذابات الألم. وإذا كان بودلير قد انطلق من الألم نفسه ليصل إلى الفناء، فإن موسيه يرفض هذا الفناء من خلال نظريته الفريدة للألم[١٩].

وهكذا ترتسم أمامنا، تدريجياً، ملامح شخصية موسيه المركبة أكثر مما كنا نتصور في الوهلة الأولى.

لقد خُيل إلى الشاعر، في إحدى المرات، أنه يستطيع تجاوز هذا الحائط الذي يفصله عن الآخرين. وكان ذلك في عام ١٨٣٣ حين قابل على العشاء امرأة أقل ما توصف به أنها غريبة الشأن. كانت تناهز الثلاثين من عمرها، ربْعة، زيتونية البشرة، ذات عينين سوداوين ونجلاوين (عيون المها، في قول بلزاك)، وذات فرع أبنوسيّ رائع؛ وكانت تدخن السيجار في تؤدة وتتحدث بصوت قوي أجش. ولقد كانت الآراء موزعة بشأن هذه المرأة، التي لم يكن يحبها بودلير ويشير إليها باسم «المرأة صاند». إلا أنها تبقى، مع مدام دي ستال، من أعجب نساء القرن التاسع عشر الفرنسي. ومهما يكن رأي الذين كانوا يبغضونها، لنعترف أنها كانت تمتلك، بالرغم من عدم وسامة ملامحها الخارجية وخشونة طباعها، سحرًا لا يستطيع نكرانه أحد، وذلك إلى الدرجة التي استأثرت فيها ليس فحسب بإعجاب جول ساندو ومريميه وموسيه وشوبان وإنما أيضًا بإعجاب عشرات الرجال الأقل شهرة. لقد كانت تمتلك، على كل حال، كل ما ينقص موسيه، ولعل هذا هو ما دفعه إلى الإحساس بحاجته إليها. لقد كانت تتطبع بطبائع الرجال، بينما كان هو أقرب إلى طباع الأنثى. وكانت شديدة التفاؤل بينما كان هو أقرب إلى الشك، كما كانت وافرة الصحة بينما كان هو ممراضًا، وكانت متأججة الرومانسية بينما كان هو قد تجاوزها. كما كانت مشتعلة العواطف والأحاسيس بينما كان هو رقيقًا، بارد الحس، متعقلاً على سبيل العناد. لقد تحابا أو خُيل إليهما ذلك خلال بضعة أشهر. ونحن نعلم جميعًا بمغامرة مدينة البندقية المؤسفة التي لم يبرأ منها موسيه تمامًا. لقد كانت جورج صاند منصرفة تمامًا إلى تابعها الصغير في انتظار إلقاء حبائلها على شوبان. ولكنني لن أدخل في تفاصيل هذه القصة الشهيرة والمشينة. فلقد تحدث عنها الكثيرون وعمل المعنيون بها أنفسهم، ملتذين، على ترويج الفضيحة وكشف الأسرار. لنقل فقط، إنه إذا كانت هذه القطيعة المؤلمة لم تؤثر قط على

موهبة مدام صاند الفذة، فهي، على العكس، قد أثرت تأثيرًا عميقًا في عبقرية موسيه. ذلك أن الأدب أو بالأحرى تاريخه قد يكون قاسيًا أحيانًا إذ هو يجد سعادته في تعاسة البشر. فمن المسلم به، بالرغم من إنكار بول موسيه المؤثر، أن «الليالى» و«الذكرى» وبعض القصائد الرائعة الأخرى لموسيه قد وجدت مصدر إلهامها في هذا الحب البائس. لقد تحول موسيه من الشاعر الجذاب، الذي كان يُعرف في البداية، إلى شاعر جد مؤثر. ولعل ما يثير عطفنا تجاهه هو، قبل كل شيء، هذا الأمل الذي علقه على هذه العلاقة؛ فهل كان موسيه، ذلك الفتى الماجن، الذي ما زال بعد ساذجًا، يؤمن بأن جورج صاند قد تنقذه حقًا من حياة التشتت والملذات المدمرة للأعصاب؟ يبدو أنه لا مناص لنا من قبول هذه الفكرة. أضف إلى ذلك أن موسيه كان يتخيل أن قلبه لن يتفتق، بعد هذه التجربة، عن عاطفة حقيقية وصادقة، وأن عاطفته الجياشة سوف تستحوذ عليه كلما رأى هذه المرأة التي لم تعد تحتفي به. لا جرم، إذن، أن تنبثق كل غنائية الشاعر وما يمكن تسميته بـ«فلسفته» من هذه المغامرة السريعة. وما علينا إلا أن نقرأ، بهذا الصدد، قصائد «الليالى» و«الذكرى» التي تحتوى جل نظرية موسيه القائمة على الألم : «أجمل الأغانى قاطبة ما قام منها على اليأس»؛ وهذا يرادف التصريح بأن الشعر ليس مجرد تسلية، إذ إنه تجربة حسية مهلكة يصبح الألم فيها نوعًا من التطهير. في هذه التجربة يكون الشاعر الجلاد والضحية، في الوقت نفسه. ويجدر بنا هنا التقريب بين رمز طائر البجع عند موسيه (Le Pélican) ورمز طائر القطرس (L'Albatros) عند بودلير، إن الشاعر يلعب هنا، في قرارة الأمر، دور كبش الفداء، الذي اختاره يسوع، في عذابه، ليكفر عن خطايا البشرية جمعاء. إنه، من ثم، الشاعر «الملعون»، ولكن الرب يحتفظ له، مقابل تضحيته، بمصير مجيد. ولا يقول بودلير غير ذلك في قصيدته «المباركة» (Bénédiction) غير أنه يجدر بنا الآن تعريف هذا الألم أو العذاب؛ إذ نحن لسنا بصدد مرضٍ غائم للعصر، ولا بصدد هذه التعاسة الرقيقة والمحببة (mélancolie) التي يلتذ بها، في النهاية، كل من شاتوبريان ولامارتين وهيجو. ولاشك أن الجديد في هذا الألم، الذي قد لا يحسن موسيه إبرازه بسبب تكاسله وعدم حنكته، هو أنه نوع من

التسامي الذي يسمح بتجاوز هذه العاطفة عند احتدامها؛ فالقلب مبدع بقدر ما هو عضو للألم، كما أن الألم ينبثق عن الحب في صورة صدمة نفسية : وهي ما أحدثته جورج صاند حينما فجرت إلهام «الليالي». وبدلاً من أن يُنكر موسيه حبه، الذي سامه ويلات العذاب، نراه يمجد تجربته الشخصية، ويتسامى بعاطفته ويجعل من ذكراها الواقع الوحيد الدائم والمبرر الوحيد لحياته على هذه البسيطة. من ثم، يمكن أن يكون الحب ضربًا من الشقاء، ولكن ذكرى حبنا للمحبوب وذكرى حبه لنا، لاشك، تمثل أخلص فرحة توهب للإنسان. ها هي ذي، إذن، مواساة التخلي، ومكافأة الرفض، والثمرة الحلوة المرة للتمرد الأول. وبهذا يتميز الشاعر، بشكل قاطع، عن شعراء الرومانسية في عصره، الذين لم يعرفوا الحب إلا في صورته الصحية، أو باعتباره إحدى وسائل التعبير الشعري من بين وسائل أخرى. إن الشعر، في نظر موسيه، هو الحب نفسه، ليس الحب الصوفي أو المطلق، وإنما الحب البشري فقط. ولم يقل الشاعر الإيطالي المعاصر أو نجاريتي[٢٠] غير هذا. كذلك تعد أجمل صفحات إيلوار[٢١] شاعرية تلك التي مصدرها الحب. وأخيرًا إذا كان «لا يوجد حب سعيد»؛ بالنسبة لموسيه ولأراجون[٢٢] أيضًا، فالألم هو علامة القلق، إن لم يكن علامة التميز والذكاء. من ثم، يمكن للألم أن يكون مصدرًا للإلهام الشعري. ولكن ليس علينا أن ندعي – وموسيه لم يفعل ذلك قط – إنه المادة الشعرية الوحيدة. نحن نلاحظ، في الحال، عيوب هذا التصور ومخاطره، لأن الألم لا يشكل، في الواقع، قوة ملهمة إلا مع شيء من البعد والوقت لكي يلتئم الجرح. أضف إلى ذلك، أن الشاعر لا يتحرر من ألمه إلا عن طريق الكتابة؛ ومكمن الخطورة هنا هو أنه إذا لم يكن المرء نظيرًا لموسيه، فإن المجاملة قد تدفع إلى ظهور مائة شاعر مجهول يحاولون، كما نرى حاليّاً، استثمار أسطورة الألم النبيل بعد تدهورها.

لست هنا، على الإطلاق، بصدد درس جامعي، إذ إن مرامي، ببساطة، هو محاولة استخلاص ما يشكل ابتكار الفريد دي موسيه. ولكنني لا أجرؤ على إطراء نفسي

بقولي إنني قد توصلت حتى إلى ذلك. ولنحاول، الآن، اختتام هذا الموضوع، بالرغم من أنه يصعب عليّ ألاّ أقدم إلا بعض النتائج المؤقتة، وهي بمثابة ارتكازات تساعد على الانطلاقات المقبلة للفكر.

لقد رأينا أن موسيه قد جمع بين الشاعرية والطفولة، وإذا كانت العبقرية، في الحقيقة، ضربًا من الطفولة المستردة، فإن مؤلف «مقاطع شعرية مهداة إلى ماليبران»[٢٣] سوف يظل عبقريًا إلى الأبد.

لذلك هو أيضًا موضوع دائم لنقد النقاد، إذ يبدو أنه من الضروري توبيخ الأطفال، من وقت إلى آخر. فرجال مثل (أندريه جيد) - كتب بذكاء أن الفن يولد مع الضوابط ويقضي عليه التحرر منها - لن يعلنوا عن رضاهم قط تجاه موسيه، ولا يمكن لومهم جديًا على ذلك، لأن الأمر يتعلق هنا بقضية جمالية. وليس من شك في أن شاعرنا لا ينتمي إلى عائلة المبدعين المجتهدين من أمثال ماليرب[٢٤] وفلوبير وفاليري. فهو، بالأحرى، ممن يكتبون من وحي القلم، أو، كما يقال، دفعة واحدة وتحت الأثر المباشر لإلهام مفاجئ وعنيف. ولا شك أن هؤلاء الشعراء يرتكبون أخطاءً تغيظ دعاة النقاء الأسلوبي، الذين يرون أن رسالتهم تقضي عليهم بتتبع الأخطاء النحوية والتركيبية، وعدم ملاءمة الألفاظ لموقعها ومواضع الخلل في اللغة. ذلك أنه بالنسبة للبعض، وهم جماعة الكلاسيكيين، تشكل المهنة أو الصناعة كل شيء؛ وبالنسبة للبعض الآخر، المهم هو أن تتحدث آلهة الشعر. وأنا لا أزعم قط أن موسيه فنان بالمعنى المحدد للكلمة، فالإنسان لديه يغلب على الفنان، وإنسانه معقد ومنقسم ومتعدد. إلا أن ذلك لا يمنع الشعر، حين تهتز نفسه من الاهتزاز معها؛ فموسيقاه رقيقة كانت أو متوترة، شاملة كانت أو لاهثة تتدفق دائمًا من أعمال الشاعر الكبرى. أضف إلى ذلك أن موسيه ليس شاعرًا، مثل هيجو، يقدم قصيدة وإنما هو شاعر يهب نفسه في قصيدة. وبالطبع نحن لسنا ملزمين بقبولها، ولكننا حينما نقبلها سوف نحبها. ولقد قال لنا في هذا

الصدد: «ليس شيئًا أن يُعجب الناس بك، المسألة هى أن يحبوك». لا غرو، من ثم، أن نحب شخصًا بالرغم من أخطائه وجوانب ضعفه وأحيانًا بسببها، فالله يشملنا جميعًا برحمته.

حينما يتحدث إلينا موسيه بشكل حميمي وبنبرة مازحة أو هازئة، وحينما يبعث أمامنا شخصياته النسائية الرقيقة، أو حينما تلقي عليه التعاسة بظلالها وتدمره الكآبة الهوجاء، فإننا نشعر به قريبًا منا، كما نزداد تعلقًا به. وأنا أعلم جيدًا أن هذا هو بعينه ما يلومه عليه نقاده المتباعدون والمتعالون الذين لا يحبون الخنوع ولا ارتباطات الفؤاد. وقد يفضل المرء الاختلاف أحيانًا. لنكن، على كل حال، ممتنين لألفريد دي موسيه بسبب ثقته الجميلة بنفسه، وتواضعه الاجتماعي الجم. فهو، على الأقل، لا يوقع على المنشورات الملتهبة ولا يلقي المحاضرات الثورية العنيفة، ولا يعد نفسه أكبر شاعر جادت به الأزمان قاطبة: إنه يتسم بالإخلاص والحياء الشديدين، والفطنة والبديهة الثاقبتين حتى يسلم نفسه لمثل هذه الترهات المضحكة. وهو إذا تألم لا يجد في ألمه مجدًا ولا يعده عارًا. ونحن لا نجهل أن العرف السائد هو الاستهزاء بالألم والتصفيق للألاعيب العقيمة التي تُخفي تحت قشرة طلائها الرقيق بؤس الفكر. إن القضايا الزائفة أصبحت تنطلي على سذاجة الجمهور، كما أصبح العمق الظاهر يُرضي غرور الجميع. ومن المؤسف أن يميل الأدب الفرنسي، بوجه خاص، إلى التضاؤل من فرط التصنع، على عكس صورة الضفدعة في قصيدة لافونتين[٢٥]. لقد أصبح من المؤكد أن موسيه لن يحظى بالعفو عنه، بعد هذا الانحلال الروحي وطغيان الحماقة والتباهي بمحاكاة السائد، أي كل ما يدفع إلى مقارنة وضع فرانسواز ساجان بمكانة مدام دي لافايت ووضع مينو درويه بكورني[٢٦]. إلا أنه يتبقى لديّ إحساس بأن هذا الفعل ما كان ليحزن موسيه على الإطلاق. فلقد كتب بفضل صفاء قريحته المدهشة، هذه القريحة التي تظل حكرًا على كبار الشعراء : «كل شيء قد مات في أوروبا، أجل، كل شيء، حتى الحب».

إنني أخشى أن يكون موسيه على حق، ولو جزئيًا؛ إذ إن كثيرًا من الأشياء تبدو لي قد ماتت في أوروبا، وخاصة في فرنسا. لقد كنت أقول في هذه الدراسة بأن موسيه يبدو لي واحدًا من رواد الشعر الحديث؛ هذا الشعر الذي يظل، بالرغم من روعته، مرتبطًا بالانحلال. ألا نكتشف، بالفعل، العلامات الأولى لهذا الاحتضار البطيء الخلاب في إبداعاته «نامونا» و«رولا» و«الأماني الجدباء». أجل، لقد مدّ موسيه يد العون إلى بودلير، كما أخذ دون جوان بيد تمثال الفارس الذي قتل صاحبه، وهو الأمر الذي سوف يفتح أبواب الجحيم على مصراعيها[٢٧].

إنني أقر بضعفي أمام الاعتقاد بالصدفة: فلقد مات موسيه في نفس يوم ظهور ديوان شارل بودلير : «أزهار الشر»[٢٨]. فهل حقًا هي الصدفة التي أخرجت هذه الأزهار «المريضة» من التربة التي فُتحت لتوها لاستقبال تابوت ألفريد دي موسيه ؟

****

هوامش

١- Rainer Maria Rilke (1875 - 1926) كاتب وشاعر نمساوي انتقل من الرمزية إلى البحث عن الدلالة المحسوسة للفن والموت في أشعاره.

٢- René Char (1907 - 1988) شاعر سريالي ومناضل في صفوف المقاومة الفرنسية حاول التوفيق بين قوى الطبيعة وطموحات البشرية.

٣- Thierry Maulnier (1909 - 1988) كاتب يميني صديق للكاتب المتعاون مع النازي Brasillach، وله مؤلفات عديدة منها «راسين» (١٩٣٥) و«ما وراء القومية» (١٩٣٧) و«الفكر الماركسي» (١٩٤٨).

٤- Historie d'un Merle Blance (1842) قصة لألفريد دي موسيه.

٥- Benozzo - Gozzoli (1420 - 1497) رسام إيطالي ومن أعماله وضع ديكور مصلى كنيسة فلورنسا و«مشاهد من حياة القديس أغسطين».

٦- Le Bronzino (Agnolo) (1503 -1572) رسام إيطالي مشهور برسومه للشخصيات الهامة في عصره.

٧- Lorenzaccio (1834) مسرحية للقراءة لموسيه واسم بطل المسرحية – شخصية في ملهاة : «لا نمزح مع الحب» : Perdican.

٨ – Les Confessions d'un Enfant du Siècle (1836) هذا الكتاب عبارة عن السيرة الذاتية لموسيه.

٩- Le dandy كلمة إنجليزية المصدر وتعبر عن رجل أنيق المظهر يتصنع الوقاحة وخفة الروح، وقد راج هذا التقليد في الحقبة الرومانسية.

١٠- On ne badine pas avec l'amour (1834) مسرحيات للقراءة Fantasio (1834).

١١ – Mathurin Régnier (1573 - 1613) من دعاة الإلهام الحر والفانتازيا الخيالية، ومعارض لالرب (Malherbe).

١٢ – Francis Carco (1886 - 1958) صور في أعماله الشعرية والروائية حياة الشباب الضائع والحياة البوهيمية للفنانين.

١٣– Catulle (87 - 54 av. J. - C.) شاعر لاتيني تأثر بالشعر السكندري. له قصائد أسطورية وهجائية وعاطفية.

١٤– Clément Marot (1496 - 1544) شاعر فرنسي كان في خدمة الملك فرانسوا الأول ويعرف بوفائه للتراث الشعري للعصور الوسطى، وللشعر الغنائي خاصة.

١٥– Paul Gavarni (1804 - 1866) رسام ونقاش فرنسي.

١٦– تعد شخصية رونيه (René)، بطل النص الشهير الذي كتبه شاتوبريان de Francois René Chateaubriand (1768 - 1848) أول تعبير عن «مرض العصر» الذي انتشر بين الرومانسيين.

١٧– بيت الشعر السكندري (alexandrin) بيت طويل يتكون من اثني عشر مقطعًا، وكان عماد النظم الكلاسيكي الذي ثار عليه الرومانسيون.

١٨– Antoine Watteau (1684 - 1721) رسام فرنسي شهير تأثر بروبنس (Rubens) ورسامي البندقية. وقد عرف بلوحاته عن الاحتفالات واللقاءات الغرامية.

١٩– تتلخص هذه النظرية في أن الألم هو المولد الحقيقي للإبداع الشعري، فهو كالنار التي تطهر وتؤجج الشاعر.

٢٠– Giuseppe Ungaretti (1888 - 1970) شاعر إيطالي مؤسس للحركة «الهرمسية» في الشعر. ولقد تراوح إبداعه الشعري بين المؤثرات الفرنسية والتقاليد الوطنية.

٢١– Paul Eluard (1895 - 1952) شاعر فرنسي سيريالي في البداية ثم شاعر المقاومة الفرنسية بعد ذلك.

٢٢– Louis Aragon (1897 - 1982) أحد مؤسسي الحركة السيريالية مع أندريه بريتون (A. Breton) وشاعر وروائي فرنسي كبير.

٢٣– Stances a la Malibran (1735 - 1841) أشعار للشاعر موسيه.

٢٤- François de Malherbe (1555 - 1628) شاعر باروكي في البداية وانتهى بالدعوة إلى الوضوح والصرامة في نظم الشعر، ومن ثم يعد ممهدًا للذوق الكلاسيكي.

٢٥- إشارة إلى قصيدة لافونتين التي تحاول فيها الضفدعة مضاهاة الجاموسة في الحجم فتنفخ جسمها حتى الانفجار.(La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le boeuf.).

٢٦ - تتلخص الحماقة هنا في محاولة مقارنة صغار الكتاب المعاصرين بقمم القرن السابع عشر.

٢٧- إشارة إلى شخصية دون جوان في مسرحية موليير الذي يمثل دور الفاسق الملحد ويقوم بدعوة تمثال الفارس (le Commandeur) الذي قتله على العشاء. ولعل المقارنة تقوم هنا على فكرة تدنيس المحرمات وخرق التابوهات، الأمر الذي يقود الإنسان إلى الجحيم. وأما بالنسبة لـ «نامونا» (Namouna)، فهو اسم شخصية بطل قصة شرقية لموسيه صدرت عام ١٨٣١ تحت نفس العنوان. و«رولا» (Rolla) اسم بطل قصيدة «رولا» للشاعر نفسه (١٨٣٣). و«الأماني الجدباء» (lesVoeux Stériles) هي قصيدة للشاعر أيضًا (١٨٣٠).

٢٨- «أزهار الشر» لبودلير صدرت في ٢٧ يونيو من عام ١٨٥٧ .

****

الفصل الخامس

ديوان الجزاءات لا يلائم عصره

«النفس تعلم أن الجزاء يصلح
من نظام العالم الذي أفسده الظلم» (بوسويه)

لقد مرّ ما يزيد عن قرن كامل على ظهور هذا الديوان الانتقامي الذي أطلق عليه فيكتور هيجو عنوان «الجزاءات». ونحن نعرف مدى غثاثة حكم لامارتين عليه : «ثلاثة آلاف بيت من الضغينة، كلا هذا يزيد عن الحد ! ... أنا لا أفهم حقاً كيف تستولي البغضاء على إنسان خلال أكثر من بيت واحد». ولاشك أن شاعر «جوسلان»[١] الحنون يجهل مدى القوة التطهيرية لهذا الشعور، الذي لا يعني نقيض الحب بقدر ما يعبر عن ذروته.

لنذكركم سريعًا بالأحداث: كان فيكتور هيجو من أوائل المدافعين عن الأفكار الليبرالية إبّان حكم الملك لوي – فيليب[٢]، ثم أصبح بعد ثورة ١٨٤٨ نائبًا بالمجلس الدستوري والمجلس التشريعي. ولقد دفعه حماسه للديمقراطية إلى الوقوف في وجه الأمير – الرئيس، الذي سيصبح الإمبراطور نابليون الثالث[٣]، فكان أول ضحية لانقلاب الثاني من ديسمبر ١٨٥١ . وهنا يبدأ منفى هيجو الطويل : أولاً في بروكسل، ثم في جزيرتي جيرزيه وجيرنيزيه. ومن المعروف أن فيكتور هيجو قد رفض، بعد صدور قوانين العفو السياسي، العودة إلى فرنسا طالما بقي فيها «نابليون الصغير» في الحكم. وبالفعل لم يعد إلى وطنه إلا بعد عام ١٨٧٠، ولا شك أن الزمن قد يبدو قصيرًا بفعل البعد التاريخي، ولكن علينا، مع ذلك، تأمل محنة هذا الرجل المتعلق بوطنه، والذي يظل مبعدًا عنه لمدة تسع عشرة سنة، أي عمر جيل بأكمله. لقد غادر هيجو باريس في سن الخمسين، وهو في كامل نضجه، وعاد إليها في سن الثامنة والستين، وبلده يرزح

تحت نير الاحتلال ويعاني من ويلات الحرب الأهلية. ولعله من السهل اليوم، بل – ماذا أقول؟– أصبح من المألوف هزّ الأكتاف في غير مبالاة حينما يتطرق الحديث إلى ذكر فيكتور هيجو. وهكذا نسمع أنه كان شاعرًا عظيمًا في بلاغته، وإن كان رديء الذوق، وأنه كاتب مكثار بغير حدود، وأنه خطيب طنان ونمطي يميل إلى المزايدة، وأنه كان وطنياً سخيفًا. ولقد بلغ حد السخف إلى أن نعته شويعر أو ناقد هزيل بأنه كان يظن نفسه فيكتور هيجو! فمن غيره يستطيع التفوه بهذا الادعاء؟ إنه، في الواقع، الرجل الوحيد الذي يملك هذا الحق، والذين ينتقدونه ليسوا إلا أناسًا لا يجدون في أنفسهم الحماس اللازم لتبجيله حق قدره. وهكذا درج بعض الناس الذين يخجلون من التصفيق ولكنهم لا يخجلون من البصق.

لقد كان منفى هيجو الأبدي بالغ الخصوبة على المستوى الأدبي، فنحن ندين له، ليس فحسب بديوان «الجزاءات» وإنما أيضًا بدواوين «التأملات» (Les Conlempla-tions) و«مسيرة العصور» (La Légende des Siècles)، بالنسبة للأعمال الشعرية فقط. ونحن معنيون، الآن، بهذا الديوان الأول، الذي يعد أول محاولة حقيقية للشاعر في فن الهجاء. ولاشك أنه كان ضربة معلم إذ بلغ فيه الشاعر، دفعة واحدة، مستوى أجريبا دوبنييه[٤]، مؤلف «المأسويات» (Les Tragiques) العبقري.

تظل طريقة هيجو في الهجاء كلاسيكية إذ ترفع السخرية والحمية قصائده، التي خطها في عزلته البحرية، إلى ذروتها الحماسية. وما علينا، في سبيل توضيح ذلك، إلا فحص عناوين الفصول السبعة :

١– لقد تم إنقاذ المجتمع.

٢– لقد تم استتباب النظام.

٣– لقد تم إصلاح الأسرة.

٤– لقد تم تعظيم الدين.

٥- تقديس السلطة.

٦- تدعيم الاستقرار.

٧- إنقاذ المنقذين.

وإذا كان طابع الإلهام هو السخرية بعامة، فإن اللهجة تظل عنيفة، كما سوف نرى الآن.

فعلى من يحقد الشاعر ؟ وعلى أي شيء يصب جام غضبه؟ ومن هذا العدو العنيد والخصم اللدود الذي يغرقه تحت سيل شتائمه ويقرعه بلاذع سخريته واحتقاره؟ إنه، في الظاهر، نابليون الثالث، الخلف المشين لنابليون الأول، الفريد، العظيم، الوحيد. إن الشرف المستديم، الذي سيبقى لهذا الملك الهزيل، هو ما أثاره ضد نفسه من صواعق فيكتور هيجو. فكل الناس ليست لهم هذه الحظوة في تفجير مثل هذه الرواعد المدوية. ولعل هذه النقطة هي التي تثير حيرتنا، نحن قراء عصر شاهدوا وعرفوا طغاة أشد بشاعة من هذا الإمبراطور الفرنسي الشاحب، الذي جنَّد الشاعر ضده كل إمكانات عبقريته الهائلة، وهو مجرد رجل ضعيف الإرادة، ميَّال إلى المغامرة بلا صفات تؤهله لها. فماذا كان سيفعل فيكتور هيجو أمام وحوش القرن العشرين، المسئولين عن أفظع وأبشع الحروب والمجازر؟ لاشك، أنه كان سيُرغي ويزبد بقوة أكبر.

هناك بعض العقول، الأقرب إلى الدناءة، لا تريد أن ترى في ديوان «الجزاءات» إلا ضغينة المنفيِّ وانتقام الطريد. إلا أن المضطهدين من هذا النوع الأخير لا ينتظرون إلا مجرد إشارة أو وعد مبهم بالعفو، أو مجرد أمل بسيط بالغفران أو احتمال بعودة الحظوة حتى يسارعوا بتغيير وسائلهم والمبادرة بالخطوة الأولى المكلفة، لأن الخطوات التالية، لاشك، ستكون أبهظ ثمنًا. لنتذكر إذًا، أن فيكتور هيجو مكث أكثر من ثماني عشرة سنة في منفاه على الصخرة البريطانية؛ والذين يعتبون عليه أنه كان يلجأ، على

سبيل التسلية، إلى تحضير الأرواح، هم أنفسهم كانوا يقضون أوقاتهم، وفقًا لما يقولون، في لعب البريدج لساعات طوال من غير أن يكون لهم عذر المنفي.

كلا، بالتأكيد، إن ديوان فيكتور هيجو المحنق الساخط ليس الثمرة المرة لحب الذات المجروحة. إنه، ببساطة، تعبير عن صحوة الوعي، هذه الصحوة التي كانت جد عميقة بقدر ما جاءت متأخرة بعض الشيء. وهي، لذلك، مثيرة للإعجاب إذ إن معظم الناس من السوقة غالبًا ما يتحولون من «اليسار» إلى «اليمين». إذا جاز استخدام هذه المصطلحات البالية. ذلك أن كثيرًا من الثوار سواء أكانوا فوضيين أم ديموقراطيين في سن العشرين نراهم يصبحون محافظين ورجعيين في سن الخمسين. أما صاحب ديوان «الجزاءات»، فلقد كان ملكيّاً في شبابه وصار تقدميّاً في شيخوخته، وهذا هو المثال الطيب في الحقيقة.

إلا أن هذا الغضب المقدس، وهذا التعاطف الحار وهذه الشفقة الإنسانية، وهذا الحنق العظيم مشاعر لم تعد سارية في زماننا هذا. فأنا لا أرى إلا الكاتب جورج برنانوس جديرًا بمثل هذه الثورة. ولكن، للأسف، كل عاطفة في ذروتها تبدو لنا سخيفة، وكل فكرة مطروحة بصراحة تبدو لنا غير مناسبة. كذلك كل طبع متكامل يُضحك صاحب الطبع المتلون، وكل نفسية مطلقة في سموها تثير سوء فهم وسخرية النفوس الوضيعة، كما أن الخير يبدو رهيبًا إلى درجة السخف حينما يكون الشر هو المتوقع في كل مكان.

ما زالت بعض القصائد الكبرى في هذا الديوان الحماسي تشدو في كل ذاكرة، ومنها، على الأقل، بيت واحد لا يكف الناس عن ترديده، ألا وهو البيت الشهير : «إذا لم يبق إلا فردٌ واحدٌ، سأكون أنا هذا الفرد! ..»

ولكنني أعترف بأني أميل إلى تفضيل قصيدته الشهيرة : «المعطف الإمبراطوري» (Le Manteau Impérial). فلنقرأها مرة أخرى :

يا أيتها النحل يا من عملها بهجة
ليس لها من فريسةٍ أخرى
سوى رحيقٍ من أنفاس السماء
أنتن اللواتي يهربن عند مجيء ديسمبر.
ويُخفين عن الأزهار عنبرها
يمنحن الناس العسل

يا شاربات الندى العفيفة
أيتها الشبيهات بالعروس
في زيارتكن لزنبقة الربوة
يا أخوات التُّوَيْجة القرمزية
يا بنات النور، أيتها النحل
طيري من فوق هذا المعطف

أيتها المحاربات اهجمن على الرجل
وأنتن أيتها العاملات الكريمات
كم تمثلن الفضيلة والواجب
يا ذوات الأجنحة الذهبية والسهام النارية
تجمعن في زوبعةٍ حول هذا الدنيء !
قلن له : من تحسب نفسك ؟

يا ملعون ! نحن بنات النحل !
من البيوت المعرشة الظليلة

خليّتُنا تزين الجبين

ونطير فاقساتٍ في اللازورد

على أفواه الورود المفتحة

وعلى شفاه أفلاطون

مَنْ خرج من الوحل عاد إليه

اذهب لتلقى تيبريوس في عرينه(٥)

وشارل التاسع في شرفته(٦)

اذهب ! على ردائك الأحمر يجب أن نضع

سرب ذباب مونفوكون الأسود(٧)

بدلاً من نحل جبل الهيميت(٨)

أيتها النحل سددن له الطعنات جميعًا

جرسن الشعب الذي يرتعد

وافقان عينيْ الخادع الخسيس

تكالبن عليه مفترساتٍ

وليطرده الذباب

مادام الرجال يهابونه

جرزيه، يونيو ١٨٥٣

«ليس من شك في أننا فقدنا الآن هذه العادة الطيبة في التعبير العفوي والمبالغ فيه عن مشاعر النفور والاشمئزاز. فالقرن العشرون لا يعرف إلا الاحتجاجات المائعة، إذ إنه حينما يسوءنا أمر فإننا نقوم بتحرير العرائض عديمة الجدوى ونسارع، من غير حماس، بتجميع أكبر عدد ممكن من التوقيعات. أو، كما يقال، نتخذ

موقفًا .. ولكن على الورق فقط. إننا أشبه، في هذه الحال، بأولئك الأقزام الذين يشير إليهم فيكتور هيجو في أحد عروضه العظيمة بديوان «الجزاءات»، من قصيدة «بولين رولان»: Pauline Roland

«الأقزام يدمرون بلا ضجيج ما شاده المردة»

إننا نشعر، حين نعيد قراءة هذا الديوان الملتهب، والذي لا يخلو من البلاغة الطنانة، بشيء أشبه بالضيق أو بالأحرى بشيء من الحرج؛ فالعباقرة ينقصهم الحياء أحيانًا حينما يغلب علينا الحياء.

ولنعترف أن أنفاس الشاعر لم تكن قط بهذا القدر من القوة إلا في أبياته الثأرية ذات النظم السكندري، وأن خياله الجامح لم يصل إلى هذا الحد من الانطلاق إلا في أبياته ثمانية المقاطع المحتدمة. وسواء أكنا بصدد روايات أو إشارات إلى الأحداث المأسوية التي وصمت مجيء نابليون الثالث، أو بصدد بعث لماضٍ قريب ومجيد، أو بصدد مقاطع ملحمية تنبئ بديوان «مسيرة العصور»، أو أمام عرض حماسي للمبادئ، ومخاطبات تشخيصية مهولة للموتى وأخيرًا أمام قفزات جريئة وقوية إلى ماضٍ مجهول، فإن إيقاعًا واحدًا جزلاً يحمل هذه القصائد، وهو إيقاع ينم بلا جدال، وفقًا للتعبير الشعبي، عن التأثير المدوي للبليغ المفوه.

إن الشخصية الرئيسية لهذه اللوحة المطالبة بالحقوق السلبية ليست، في قرارة الأمر، ممثل الإمبراطورية الثانية ذا العثنون، بقدر ما هي فرنسا كلها مجسدة تارة في شخص نابليون بونابرت، وتارة في جنود العام الثاني من الجمهورية الأولى، وعلى الدوام في شخص فيكتور هيجو نفسه. لقد شبه لوي فيو[9]، خفيف الظل، فيكتور هيجو مازحًا بالقديس حنا على صخرته في جزيرة باتموس[10]. ولا غرابة في ذلك، فأبيات هيجو الصاعقة قريبة الشبه بمحيط سفر الرؤيا. إن السباب يتخذ عند هيجو صورة السوط المصفر في أيدي المروض الذي يريد إرهاب وحوشه، فهو ثرٌّ ومهول ومتكرر. وإذا كان تكفير نابليون الأول يقر في كون نابليون الثالث خلفه غير الجدير به، فإن

الجُرم الذي يقع على كاهل الإنسانية التكفير عنه، هو عدم إصغائها لصوت الحكمة، أي لصوت الشاعر هيجو، الرسول الملهم والقائد الروحي للعالم الحديث وموسى القرن التاسع عشر العادل.

إن الكبرياء اليوم أقل هيبة من الماضي، ولعل صراحة الشاعر الكبير تبدو الآن في سذاجتها مضحكة. ومع ذلك، فهي تعيد لنا نوعًا من الصفاء المفقود، وتظل نبرتها بلا نظير. ولا شيء يعبر أفضل من هذا المقطع من قصيدته «الكلمة الأخيرة» (Ultima Verba) عن الإحساس اللاإنساني بالمنفى :

«أواه يا فرنسا ! يا فرنسا المحبوبة التي نذرف عليها الدموع

لن أرى مرة أخرى أرضك الحلوة والحزينة»

هكذا يظل الشعر ماثلاً في كل جزء من ديوان «الجزاءات» مثله في ذلك، مثل شعر «أجريبا دوبينييه» المنشد العظيم للحروب الدينية. ذلك أن هيجو لا يبلغ أقصى شاعريته إلا حينما يُتبع مشاهد الحرب برؤيته المحبة للسلام:

«ينهش الصدأُ الرماح

ولن يبقى من مدافعكم وراميات قنابلكم

إلا زبر الحديد

فمن منكم، أيها القادة، سيكون كبيرًا

حتى نغرف من النوافير

ما يكفي حُسوةً لعصفور»

مهما يكن الأمر، لا يشكل ديوان «الجزاءات» لسانًا للأحداث المعاصرة للشاعر. وسوف يتعب النُطُس من نقاد الستينيات في محاولة متابعة الشاعر في دفعاته الغنائية وفي سوراته العاصفة. إذ إن ما يفعله شاعر القرن الماضي أمام الظلم الكريه الذي رآه، والطغيان الصارخ والتجاوز المشين، ونقض العهد الخسيس، هو إطلاق العنان لصرخاته ولعناته. كما يرى لزامًا عليه في حملته هذه تحذير الرأي العام وإيقاظ

معاصريه من غفوتهم مدفوعًا في ذلك كله بإيمان قد يبدو غريبًا، ولكنه لا يهتز. فماذا نفعل نحن ؟ نحن نعترض إما عن طريق اللامبالاة الأنانية، إيمانًا منا بعدم القدرة على تغيير مجرى الأمور، وإما عن طريق الإدانات الهزيلة والعاجزة، وذلك بقدر ما يخصنا الأمر فقط.

هجاء فيكتور هيجو هذا جميل لأنه ليس مدمرًا فحسب، إذ القَدْح هو حِكرنا التعس الوحيد. ولكن علينا في لحظات صمتنا النادرة، بين دوي قنبلتين ذريتين، أن نصيخ بآذاننا الهزيلة لهذه النبرات الصدوق التي تخترق قرنًا كاملاً، بعد تحقق النبوءة، لتخبرنا فتخجلنا «بأن من يحيا هم من يناضلون».

****

هوامش

١- Jocelyn 1836 سردية نثرية للامارتين.

٢- Louis Philippe 1er (1773 - 1850) عيّن ملكًا للفرنسيين بعد قيام ثورة يوليو عام ١٨٣٠ واستمر حكمه الذي خدم مصالح الطبقة البرجوازية حتى قيام ثورة ١٨٤٨ الشعبية.

٣- Napoléon III (1808 - 1873) استطاع هذا الرجل بفضل أفكاره الاجتماعية في كتابه «القضاء على الفقر» أن يصل إلى منصب رئيس الجمهورية في ١٠ ديسمبر ١٨٤٨، ثم قام في ٢ ديسمبر ١٨٥١ بحل الجمعية الوطنية وتنصيب نفسه إمبراطورًا بعد استفتاء شعبي كاسح، وظل في منصبه حتى هزيمة فرنسا في الحرب السبعينية (١٨٧٠) أمام بروسيا ودخول الألمان إلى باريس - وكان فيكتور هيجو من ألد معارضي هذا الحاكم المستبد، وتعرض بسبب ذلك للنفي إلى جزيرة جرزيه وجرنيزيه في أعقاب انقلاب الثاني من ديسمبر ١٨٥١.

٤- Agrippa d'Aubigné (1552 - 1630) كاتب فرنسي من أتباع جان كلفان ورفيق سلاح هنري الرابع، الذي تخلى عن المذهب البروتستانتي ليحكم فرنسا (١٥٩٨ - ١٦١٠). ولقد كتب دوبنييه ملحمة المأسويات دفاعًا عن معتقداته الكالفينية.

٥- تيبريوس يوليوس قيصر : إمبراطور روماني حكم روما بين ١٤ و٣٧ ق.م، وهو خليفة أوكتافيوس الذي تبناه، ويعتبر عهده من أعتى عهود الإرهاب والاستبداد.

٦- شارل التاسع : ملك فرنسا من ١٥٦٠ إلى ١٥٧٤م. كان هذا الملك منصاعًا تمامًا لتأثير والدته كاترين دي ميديسيس التي تسببت - ولم يعارضها في ذلك - في عملية التنكيل بالبروتستانت في مذبحة سانت - بارتيليمي الشهيرة عام ١٥٧٢ .

٧- Mont faucon موقع خارج باريس أقيمت به مشنقة مشهورة خلال العصور الوسطى.

٨- Hymette جبل في اليونان مشهور بالعسل والمرمر.

٩- (1883 - 1813) Louis Veuillot صحفي وكاتب فرنسي كاثوليكي متشدد ورئيس تحرير جريدة «العالم» (L'Univers).

١٠ – Pâtmos اسم الجزيرة التي كتب فيها الرسول حنّا وفقًا للتراث المسيحي، سفر الرؤيا (L'Apocalypse)

****

الفصل السادس

بروسبير ميريميه أو اللارومانسي

«ما يؤيده العامة خطأ بالضرورة» روجيه بيكون[١]

ولد مؤلف «كارمن» (carmen)، ولم يمض على بزوغ القرن التاسع عشر ثلاث سنوات، وهو قد اجتهد في صنع مجده الشخصي أكثر مما فعل مسرحه، الذي لم يعرض قط باستثناء «عربة القداس»، وأكثر مما فعلت مراسلاته المدهشة[٢].

لم يكن بروسبير الشاب قريبًا جدًا من عصره، فهو مثل صديقيه ستاندال وبول – لوي كوربيه[٣] من المولعين بالقرن الثامن عشر. لا جرم – من ثم – أن يقضي هذا الكاتب، عكر المزاج، قرابة ثلثي عصره من غير أن يلتفت إلى المدارس الأدبية التي لم تكن قط بمثل هذه الكثرة كما كانت في وقته. ولعله يبدو أقرب إلى عصرنا نحن منه إلى عصره، هذا الرجل الذي كان محاميًا باريسيًا ورئيس مكتب الوزير، ومفتشًا للآثار التاريخية، وعضوًا بمجلس الشيوخ، ورجل بلاط من الظرفاء في عهد الإمبراطورية الثانية. ألا يشبه في هذا ما نراه حاليًا من كتابنا من الدبلوماسيين أو من الجراحين ومن الساسة الشعراء أو كتاب المسرح من رجال القضاء وكتاب المقالات من كبار الموظفين ؟ لقد كان بروسبير ميريميه يكره الشهرة الشعبية كالشهرة التي كان يحظى بها فيكتور هيجو؛ وذلك بقدر ما كان هذا الأرستقراطي الفاشل، الذي لم يستطع أن يكون نبيلاً عن طريق الدم فاجتهد ليصبح نبيلاً عن طريق الفكر، يهوى تأييد الصالونات. وكان يحلو له أن يقول – كسير النفس – إنه لا يكتب، تشبهًا بستاندال، إلا من أجل الصفوة، أي هذه القلة من الشخصيات المتميزة، أو «القلة المحظوظة»، الجديرة بفهمه، وإن كانت لا تقرأ قط. وبالطبع كان على الأجيال التالية أن تنتقم لنفسها من

سابقيها إذْ أصبح مؤلف قصة «كولومبا» (Colomba) اليوم أكثر الكتاب مبيعًا، وأكثرهم انتشارًا في العالم، حتى ولو كان ذلك بفضل موسيقى جورج بيزيه[٤] الخالدة. ويا لسخرية الدهر، إذ لا ينطق الناس اسم الكاتب الرقيق، إلا لأن إحدى مؤلفاته للأوبرا ما زالت تثير إعجاب الجمهور، وكأن هذا الأخير لا يرغب في تذكره إلا من خلال «الحب وليد البوهيميا» أو «توريادور»[٥].

لنحاول الآن أن نرد إليه اعتباره، وأن نتحقق من شخصيته ومن القيمة الحقيقية لأعماله.

✡✡✡✡

لقد كان ميريميه رجلاً اجتماعيًا، بالرغم من ميله الشديد إلى الوحدة، وربما كان أيضًا من الشخصيات التي يصعب فهمها. وإذا أمعنا النظر في صورته المرسومة، سوف نجد أنه يحمل رأس رجل في الخمسين من عمره، دقيق الملامح، مهمومًا، نادر الشَّعر أبيضه، حزين النظرة، وإن كانت ثناية فمه ما زالت تنم عن وجه مليء بالفتنة والإغراء. إن الرجل، في حقيقة الأمر، قد أخطأ عصره، إذ كان من الأيسر له أن يعيش في بلاط الملك لويس الخامس عشر بدلاً من العيش في قصر نابليون الثالث؛ كما كان أجدى به، في الظاهر، أن يحسن التفاهم مع هيلفسيوس[٦] بدلاً من جورج صاند. كذلك كان مجيء روسو جد متأخر بالنسبة له؛ فهو كان لا يطيق غنائيته المتجاوزة للحياء؛ وذلك بقدر ما كان ميريميه يحسن إخفاء مشاعره الحميمة إلى الدرجة التي اعتده الناس غليظ القلب، بينما كان هذا القلب ينفطر ألمًا من أخذ الناس للدور، الذي كان يلعبه، مأخذ الجد. لقد صور ميريميه نفسه، في «الإناء الإيتروسكي» (Le Vase Etrusque) تحت ملامح شخصية «سانت كلير»[٧] قائلاً : «لقد ولد حَنونَ القلب محبًا؛ ولكنه لما كان قد اكتسب في سن مبكرة طباعًا تظل معه طيلة حياته، فإن حساسيته الفياضة جلبت له سخرية واستهزاء زملائه. ومنذ تلك اللحظة درَّب نفسه على إخفاء كل مظاهره الخارجية التي كان يعدها لونًا من الضعف المشين». ولم يكن

مريميه في حاجة إلى أكثر من ذلك حتى يصبح نموذجًا للمتشائم المثالي: إذ إن القناع الذي وضعه على وجهه، لم يستطع أن ينتزعه بعد ذلك قط. إلا أنه لو كان قد اعترف بكونه ذئبًا، فما كان لأحد قط أن يصدقه.

على هذا النحو، كان سلوك ميريميه في قلب الفوران الرومانسي، حينما كانت الموضة الرائجة هي الاعترافات الهاذية، وكان السيد شاتوبريان يكشف كلية عن دخيلته في «مذكرات ما وراء القبر»[٨]، وكان بلزاك يكتب كل ما يخطر له على البال. بل وبدا حتى صاحب «راهبة بارما» أي ستاندال الصارم وكأنه يستعرض نفسه بجوار تحفظ ميريميه المرضي. ولعل عظمة وجدة بروسبير ميريميه تمكث هاهنا، أي في عزلته عن حركة الأدب، بحيث لا يوجد له إلا نظيران أو ثلاثة في كل عصر وفي كل بلد. من ثم، كانت مواقفه من الحياة ومفاهيمه الأدبية، ومبادئه الفنية منافية لذوق عصره ومعارضة لنظرية مشاهير عصره الجمالية، وذلك إلى الدرجة التي لا نكاد نصدق فيها أنه من جيل فيكتور هيجو وبرليوز[٩]، اللذين كان يبغضهما بغضًا شديدًا وإن كانا قد سمحا له، على الأقل، باكتشاف شخصيته العميقة. ولعل حالته هذه أشبه بإطراء خبيث لامرأة تشير على صاحبتها بما يناسبها وبما لا يناسبها.

من الممكن، إذًا، أن نطلق على بروسبير ميريميه صفة الكاتب اللارومانسي بالرغم من أنه لم يكن يشك في انتمائه لمدرسة فيكتور هيجو. كما يمكن أيضًا تسميته بالمعارض للواقعية على الرغم من أن فلوبير كان يعترف به كواحد من معلميه. وفي النهاية، يبدو أن مريميه لم يهتم بأي من أفكار الأجيال التي تسبقه سنًا من أمثال بودلير والبرناسيين والرمزيين والطبيعيين.

ولربما كان هذا الرجل الدقيق، والمثقف الحقيقي والعالم المهووس بمراجعه وتدوين ملاحظاته، يكره، في نهاية الأمر، عملية التصنيفات. ولعلنا كلنا مصابون بهذا الهوس، هوس وضع كبار الشخصيات التاريخية في قوالب أو خانات تصنيفية من أجل راحتنا ومخافة التشتيت. وإذا كان لا بد من وضع بطاقة على صدر ميريميه،

فلنسجل عليها «كلاسيكي»، ولنضعه في خزانة «الروائيين والقصاصين». إن الرجل الذي كان يُملي على أوجيني مونتيخو[١٠] نصوصًا بالغة الصعوبة، وكان يضحك بسبب الأخطاء الإملائية العديدة التي كانت ترتكبها الإمبراطورة، من المتشددين في اللغة عاشق للتعبيرات المكتملة والصياغة المحكمة. لقد أدخل ميريميه على الفن استعداد «العالِم» المدقق؛ ومن هنا كانت قصصه تخضع في كتابتها إلى مبضع الجراح أكثر من خضوعها لريشة الأديب. ميريميه، بلا جدال، روائي كبير، ومع ذلك هو لم يكتب أية رواية، إذ إن قصصه لا تتجاوز عادة مائة وخمسين صفحة؛ وأفضلها، في الأغلب، أقصرها باستثناء كولومبا وكارمن، ولست متأكدًا أن هاتين القصتين الأخيرتين أنجح ما كتب. وهكذا ترون أن ميريميه كان أقرب إلى القرن السابق منه إلى عصره، فالقصة المطولة كانت أكثر انتشارًا في القرن الثامن عشر السابق عليه. ولاشك أن فولتير وديدرو قد أثرا على كتاباته وإن كانت خلوًا من أي روح فلسفي.

ولكن بدلاً من الاهتمام بكشف ما يدين به ميريميه لسابقيه وتبين الجانب الهام، بالرغم من كل شيء، للرومانسية في أعماله، أرى أنه من الأفضل أن نحاول إبراز كل ما يجعل منه كاتبًا حديثًا بالغ القرب منا. على هذا النحو، أنا أرى فيه أحد مبتكري هذا التيار الشهير مما يسمى «بالأدب الأسود» ذلك أنه لو استبعدنا الجانب الدائم للصياغة الكلاسيكية لديه، وهذا الأسلوب الأدق من خنجر من طليطلة، سوف نجد أن أكثر جوانب استلهامه توفيقًا هو تهكمه الأسود (Cynisme). وإنه لقليل، بالفعل، الادعاء بأن كتابات ميريميه باردة وخالية من الانفعال، وأن همّ الكاتب الأكبر هو الالتزام بالموضوعية البعيدة كل البعد عن العواطف والانفعالات الشخصية. ولست أرى في هذا مجرد أسلوب فني وإنما انعاكسًا لطبيعة الكاتب الذاتية. ذلك أن كثيرًا من النفوس الراقية والمحبطة، التي هذبتها الثقافة والتربية، تجد في السادية نوعًا من العزاء والتحويل النفسي لعواطفها المكبوتة. فميريميه، مثله في ذلك مثل كل الشخصيات الخجولة وبالغة الحساسية، كان ينزع إلى كل ما يجافي طبيعته. ومن هنا

ولعه وانجذابه القاهران نحو مظاهر الرعب والدم والعنف الغالبة على قصصه، التي لا تكاد تنتهي واحدة منها إلا في صورة مأساوية. لقد سيطرت على ميريميه، وذلك إلى حد الهلوسة وقبل بارس[11] بزمن بعيد، موضوعات الدم والشهوة والموت. وعلى سبيل المثال، تُبين قصة «ماتيو فالكوني» (Mateo Falcone)، التي لا يجدر تدريسها في المدارس الثانوية، عن نزوع مقلق لميريميه نحو القسوة : أي في تصويره لهذا الأب الكورسيكي الذي يطلق النار على ابنه الشاب حفاظًا على شرف الكلمة. إلا أن هذا الموقف لا يمثل شيئًا، إن جرؤتُ على هذا القول، (فلقد رأينا كثيرًا من أمثاله في الأدب منذ ذلك الحين) إذ إن الحوار السابق على الإعدام المشين، ومشهد الولد الذي يستجدي أباه حتى لا يقتله، والمتعة التي يبديها المؤلف في تأخير لحظة النهاية؛ كل ذلك يكشف عن نوع من اللذة الخبيثة في إقلاق القارئ، كما ينم عن انحراف واضح لا يستطيع فن ميريميه المجرد إخفاءه. ولنأخذ، على سبيل المثال، فصل «رؤية شارل التاسع»[12] من كتابه عن هذا الملك إذ نجد فيه كل عالم كافكا : قصر الكوابيس المسكون، عبث المواقف الوهمية، خلط الأزمنة، الأحكام غير المفهومة والأحكام غير المبررة بدق الأعناق. ويمكننا تعديد الأمثلة من خلال روايات الكاتب وقصصه، إذ سواء أاختار في عمله : «نفوس في المطهر» خوان دي مارانا بطلاً لا هوادة له في عالم الجريمة، أم أمر بقتل كارمن بوحشية في أخدود، أو منح تمثالاً قديمًا لفينوس القدرة على خنق رجل بيديها البرونزية، فإن ذلك كله ينتهي بأتعس أنواع الدراما، كما يضفي على شخصياته، في شيء من الفرحة الخبيثة، كل ضروب الهم والحداد. كما أنه إذا ضمَّن إحدى قصصه شخصية امرأة شابة وجميلة فلنتأكد أنه سوف يدفعها إلى الموت في بُرحاءٍ من العذاب الجسماني والنفسي. وفي كل مرة سوف يتفنن في خلق التفاصيل المؤلمة : ففي قصته «الغرفة الزرقاء» (La Chambre bleue)، وهي أقل قصصه «سوادًا»، يرى البطل بقعة من الدماء تمر في قلب الليل تحت فرجة باب الغرفة الملاصقة لغرفته، ثم تندفع، تبعًا لمنحدر الأرضية الخشبية، في صورة مجموعة من الجداول الحمراء، نحو سريره، ولكنه يتبين في الصباح أنه كان أمام زجاجة من النبيذ

الأحمر قام بتحطيمها إنجليزي ثمل. لقد كان وصف هذه البركة من الدماء مرعبًا حقاً. وهكذا لا يمكنك إنهاء إحدى سرديات الكاتب بدون إحساس بالضيق قد يصل بك أحيانًا إلى حد الغثيان. ولا أعرف له قصة تتمتع بالصحة والتوازن. فما أبعدنا هنا من حوارية «ابن أخ رامو»[١٣] وقصة «كانديد»![١٤] إننا هنا أقرب إلى إدجار بو[١٥] وكل القصص الغرائبية التي سوف تزدهر في أوروبا خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين.

من ثم، يبدو لي أن تصنع الموضوعية لم يكن هو الهدف الذي قاد فلوبير وغيره نحو الفن اللاشخصي، بقدر ما هو النزوع نحو المرضي الذي يكشف عنه الخيال المدهش لميريميه في قدرته الموهوبة على ضبط نفسه. لذلك لا يعد تشاؤم ميريميه تعبيرًا عن طبيعته السخية التي خيبت آمالها شرور البشرية، إذ يجدر بنا ألا ننسى أن الكاتب الشاب قد بدأ حياته الأدبية عام ١٨٢٥ بضرب من التضليل حينما قدم مسرحه الشخصي تحت اسم ممثلة إسبانية : «مسرح كلارا جازول»[١٦] ولا شك أن هذا أمر مضحك، ولكنه مؤشر على مدى استهتار الكاتب بالآخرين.

إنني لست هنا، في خاتمة هذه الأحاديث عن ميريميه، بصدد مقاضاته عن الأخلاق. ومع ذلك، فالأمر الذي يظل بالغ الدلالة، هو هذه الصلة الوثيقة التي تربط بين كاتب تقع أعماله الحية في قلب القرن الماضي وبين أكثر من روائي معاصر، إذ إن قصصه تبدو وكأنها نوع من التنبؤ المبسط بابتكارات ملابارتي[١٧] الغنائية وباهتمامات كافكا المرضية وحكايات جان – بول سارتر البشعة. وقد يكون من التهور واللاجدوى أن نفترض المستحيل، وأن نتصور ما لم يحدث. ومع ذلك، يبدو لي أنه كان من الممكن لميريميه أن يقع، في هذه السنوات التي نعيشها، على ألف موضوع من الموضوعات المرعبة واليائسة التي تتفق ومزاجه العصابي المتميز. ولاشك أنه ما كان، في هذه الحال، ليحتاج إلى الموضوعات الخارجية (exotiques) التي ما زالت تشكل الجوانب الجذابة من أعماله : أي أنه ما كان ليحتاج إلى أن ينقلنا إلى إسبانيا ولا إلى القرن

السادس عشر. لقد كان بإمكانه، حينئذٍ، أن يخط بقلم ثابت وفي أسلوب متقن، والبسمة تعلو شفتيه، العديد من هذه الحكايات اللاإنسانية والفظيعة التي ترتعد منها الفرائص حنقًا واشمئزازًا. كما كان بإمكانه أن يبعث في بضع صفحات باردة ومجردة من كل انفعال جو معسكرات الاعتقال على غرار ما رواه لنا، باستخفاف، في قصة «انتزاع الحصن»[١٨]. باختصار، لقد كان بإمكانه أن يفعل ما أحسن فعله : أي أن يتحدث بأسلوب رجل، قد أُحسنت تربيته، عن بؤس العالم انتقامًا لنفسه من عجزه عن البوح ببؤسه الخاص.

****

هوامش

١- Roger Bacon (1220 - 1292) عالم وفيلسوف إنجليزي من العصور الوسطى اشتهر بأنه من رواد المنهج التجريبي في أوروبا. وكان يلقب «بالدكتور المدهش».

٢- Prosper Mérimée (1803 - 1870) كاتب فرنسي اشتهر خاصة بقصصه: «ماتيو فالكوني» (Matéo Falcone) و«كولومبا» (Colomba) و«كارمن» (Carmen).

٣- Stendhal (1783 - 1842) كاتب فرنسي مرموق ومعروف بأبحاثه عن الحب والرومانسية وبرواياته الرائعة وأشهرها «الأحمر والأسود» (Le Rouge et le Noir, 1830) و«راهبة مدينة بارما» (La Chartreuse de Parme, 1839).

- Paul - Louis Courier (1772 - 1825) كاتب فرنسي معروف بانتقاداته المتميزة لحقبة عودة الملكية إلى فرنسا (La Restauration) من ١٨١٤ وحتى ١٨٣٠ .

٤- Georges Bizet (1838 - 1875) مؤلف موسيقي فرنسي كتب من أجل المسرح الغنائي قطعًا رائعة، مثل «صياد اللآلئ» (١٨٦٣) و«كارمن» (١٨٧٥).

٥ - "L'amour est enfant de Bohême" et "Toréador, en garde" هذان النصان يذكرهما الكاتبان (H. Meilhak (1831 - 1897 و (L. Halévy (1834 - 1908 في كتيبهما لأوبرا «كارمن» المقتبسة من قصة بروسبير ميريميه.

٦- Claude - Adrien Helvétius (1715 - 1771) فيلسوف فرنسي ساهم في الكتابة للموسوعة، التي أصدرها ديدرو ودالمبير؛ ويُعرف بأفكاره المادية التي أودعها كتابه المشهور «في العقل» (De l'esprit) المنشور عام ١٧٥٨ .

٧- Sainte - Claire - Deville (1818 - 1881) كيميائي فرنسي اخترع أول طريقة لصناعة الألومنيوم عام ١٨٥٤ .

٨- François René de Chaleaubriand (1768 - 1848) كاتب فرنسي شهير ومعارض لثورة ١٧٨٩ ورائد من رواد الرومانسية. من أشهر أعماله أتالا (Atala) ورونيه (René) في ١٨٠١ وعبقرية المسيحية (١٨٠٢) أما «مذكرات ما وراء القبر» (Mémoires d'Outre - tombe) (1848 - 1850) فقد نشرت بعد وفاته.

٩- Hector Berlioz (1803 - 1869) مؤلف موسيقي يتميز بقوة إحساسه الدرامي وفخامة كتاباته الأوركسترالية. ومن أشهر أعماله: السيمفونية الجامحة الخيال (١٨٣٠) (La Symphonie Fantastique) وإدانة فاوست (١٨٤٦) و«طفولة المسيح» (١٨٥٤).

١٠- Eugénie (Eugenia Maria de Montijo de Guzman) (1826 - 1920) إمبراطورة فرنسية من أصل إسباني تزوجت نابليون الثالث عام ١٨٥٣ .

١١- Maurice Barrès (1862 - 1923) كاتب فرنسي وقائد روحي للحركة القومية الفرنسية. لقد حاول التوفيق بين الدفعة الرومانسية وبين العوامل الإقليمية والوراثية في كتابه «في الدم واللذة والموت» (١٨٩٣ – ١٩٠٩).

١٢- Chronique du règne de Charles IX, 1829. من كتاب ميريميه : «حولية حكم الملك شارل التاسع»

١٣- Le Neveu de Rameau حوارية بين الفيلسوف ديدرو وشخصية معتوه وطفيلي يجسد كل رذائل وعيوب المجتمع الفرنسي خلال القرن الثامن عشر.

١٤- Candide قصة فلسفية لفولتير يسخر فيها من أفكار ليبنتز (Leibniz) الميتافيزيقية وينقد فيها رجال الدين المتزمتين وطبقة النبلاء الرجعيين.

١٥- Edgar Allan Poe (1809 - 1849) كاتب أمريكي يعرف بقصصه الغرائبية التي ترجم بعضها بودلير إلى الفرنسية؛ وقد أثرت في نشأة الرواية البوليسية ذات الألغاز.

١٦- بدأ ميريميه حياته بمجموعة من الخدع الأدبية تحت مسمى Théâtre de Clara Gazul (1825) La Gazula (1827).

١٧- Kurt Suckert Malaparte (1898- 1957) كاتب إيطالي تعد رواياته نقدًا قويًا وساخرًا للحرب والحياة الحديثة.

١٨- L'Enlèvement de la Redoute (1833) قصة لميريميه منشورة في Mosaïque .

****

الفصل السابع

جورج صاند بعيداً عن الأسطورة

إن المرأة صاند هي قاضية الفسوق
لقد كانت واعظة على الدوام
ولكنها كانت قديمًا تخرق الأخلاق «بودلير»

فـي الخامس من يوليو عام ١٨٠٤ وُلدت بباريس أرماندين - لوسيل أورور دوبان، البارونة المقبلة المعروفة باسم دوديفان، والمشهورة نهائيًا باسمها المستعار جورج صاند(١).

وليس من شك في أنه ليس من السهل بعث هذا الوجه الشهير الذي طالما أشاد به البعض وطالما حط من قدره البعض الآخر. إلا أن جورج صاند تبقى، بكل تأكيد، واحدة من أشهر كتاب فرنسا في القرن التاسع عشر، وأن شخصيتها، التي يراها أناسٌ جذابةً ويراها آخرون منفرة، قد طبعت بلدها وزمنها بميسمها.

إن الأسطورة قد تضفي أحيانًا على من تتخيرهم هالة غير حميدة، إذ تبدو لنا هذه المرأة، التي كان يطلق عليها بودلير تحقيرًا لها اسم «المرأة صاند»، في صورة مغامرة ولوع. لقد كانت تمثل تمامًا نموذج «المرأة ذات المشاكل»، كما يصفها جيرودو في مسرحيته إليكترا(٢)، ونحن نعرفها، بوجه خاص، بسبب علاقاتها الغرامية العاصفة بألفريد دي موسيه وشوبان. ولمزيد من سوء الحظ، نرى اليوم أسطورتها وهي تختلط بالفيلم الذي شاهده كل رجال عصرنا في هذه المعمورة، وهو يعرض حياتها بصورة مطابقة أو تكاد بالألوان وبالأبيض والأسود. وهل نحن في حاجة إلى القول بأن هوليود قد قامت، مرة أخرى، بتشويه الحقيقة؟ ذلك أن ما ينبثق في ذهن الناس من جورج

صاند هو الصورة الحالية لفتاة غلاف بالبنطلون جالسة في مقهى بمدينة مايوركا بجوار شوبان وهي تدخن السيجار. ولعلنا نعرف العبارة التي قالها شخص، لا أتذكره، حينما قابلها لأول مرة: هل هي امرأة ترتدي البنطلون أم امرأة رسلة الشعر؟

إن النزعة الاستعراضية لدى مؤلفة «بركة الشيطان» تبرهن على أن عصرنا، المعتز بنفسه، لم يبتكر أي شيء في مجال هذه التصورات: فجورج صاند، الوجودية قبل وجود الكلمة، كانت تختلف إلى الأماكن ذائعة الصيت في عام ١٨٣٠، في أزياء لا تقل بريقًا عن أزياء جولييت جريكو[٣]. إلا أن مزايا كل منهما تختلف عن الأخرى: إذ كانت جورج صاند مولعة بالفضائح نظرًا لرغبتها في «إبهار البرجوازية»، كما أنها أبرزت ضربًا من الشجاعة لم تعد فرنسا في حاجة إليها اليوم، لأن المرأة الفرنسية الحالية أصبحت تتمتع بكل حرياتها.

مهما يكن الأمر، نحن نتوقف عند ظواهر الأشياء، لأنه لو كانت جورج صاند مجرد هذه المرأة، غريبة الأطوار، التي تريد أن تكون موضوعًا لكل حديث، لما بلغ اسمها «الحقب البعيدة»، كما يقول الشاعر. كما أننا سنثقل على أنفسنا، لو كان علينا تذكر كل من قام بأي شيء ليلفت أنظار معاصريه. كما أنه لا يجدر بنا أن نقصر حكمنا على فترة واحدة قصيرة من حياة الكاتبة التي توفيت وهي في سن الثانية والسبعين. ولا يجب علينا أن ننسى أنها كانت في بداية حياتها البارونة دودي فان (Dudevant) ووالدة لطفلين، ثم أصبحت بعد ذلك «بارونة قرية نوهان الطيبة» وفقًا لتسمية فلاحي المنطقة، وأن فلوبير لم يكف، طوال سنوات عديدة، عن أن يرسل إليها خطابات مليئة بالمودة والإعجاب والاحترام.

تحتل جورج صاند في رواق الأدب النسائي الفرنسي بجوار كل من كوليت وسيمون دي بوفوار[٤] مكانة متميزة؛ ولعل مدام دي ستال[٥] هي الوحيدة التي تستطيع أن تنافسها في البروز. إلا أنه لا شيء، في الواقع، يجمع بين هذه الروائية المسترجلة

وبين صاحبات الصالونات الشهيرات في القرنين السابع عشر والثامن عشر كمدام لافايت ومدام دي سفينيي ومدام تانسان ومدام ليسبناس[٦]. ذلك أن عبقرية هذه السيدات تقر في أنوثتهن، والمعجزة الحقيقية هي نجاحهن في فرض أنفسهن في زمن ووسط غير مشجعين، ظاهرياً، على التحرر الأخلاقي والثقافي للمرأة. هذا بينما تخلت جورج صاند، على العكس من ذلك، عمدًا، عن طبيعتها النسوية وعن كل الامتيازات الخبيثة التي يحققها لها جنسها لتقرر العيش، في سن السابعة والعشرين، كما لو كانت من الرجال على طريقة فيكتور هيجو وبلزاك. وهذا هو الرهان؛ إذ إن ميزة المرأة التي تود أن تلعب دورًا ما في المجتمع تظل، حتى في أيامنا هذه، مرتبطة بالاختلاف والاستثناء والندرة. ونحن لا نعترف بفضلٍ للمرأة إلا إذا كان هذا الفضل يتجاوز نظيره عند الرجل، لأنه إذا تساوى كل منهما فيه فإن فضل المرأة لا يظهر غالبًا للعيان. وهكذا لا تستطيع إلا المرأة المتفوقة حقًا في أن تفرض نفسها، بينما يستطيع الرجل العادي أن ينجح بأقل مجهود يذكر. ولقد كانت جورج مدركة لمثل هذا الظلم، الذي كان أكثر وضوحًا منذ قرن مضى منه في عام ١٩٦٠ . ومن ثم، فإن النجاح الذي كانت الكاتبة تود تحقيقه، سواء على المستوى الأدبي أو الاجتماعي أو السياسي لم ترد له قط أن يرتبط بوضعها كامرأة وإنما فقط بمواهبها الشخصية. وعلينا، الآن، الاعتراف بأنها وُفقت تمامًا في ما أرادت، إذ ليس هناك بين نظيراتها من كانت له هذه القوة وهذه القدرة على التنظيم. كما ليس هناك كاتب امتلك أكثر منها هذه المثابرة على العمل وهذه الإرادة العقلية العنيدة، ولا هناك مخلوق بشري حبته الطبيعة مثل صفاتها النادرة من قوة الشكيمة وحساسية القلب وصرامة العقل ونبالة النفس.

لقد تركت لنا جورج صاند أكثر من مائة مجلد حول فن الرواية والمسرح والمقال والمراسلات، إذ كان كل شيء بالنسبة لها أليفًا. ولقد عرفت كيف تكون أكثر الأمهات يقظة وحنانًا، وأكثر العاشقات التياعًا وأكثر الناصحات فطنة ورشادًا سواء في مجال

الأخلاق أو المادة. ومهما ظننا بها الظنون في ما يخص فضائح علاقاتها، يتبقى لنا أنه لولاها لما كنا حصلنا على أجمل قصائد موسيه، وربما على أفضل ما في أعمال فلوبير. فكم عدد النساء اللواتي في إمكانهن إشهار مثل هذا العدد من الامتيازات. ولكم تبدو شاحبات، بجانبها، ملامح ريكامييه ومارسلين دي – بورد فالمور وحتى ماري داجو اللواتى كن يعتمدن على جاذبية طبيعتهن الناعمة(٧).

لقد تحدث النقاد كثيرًا عن موهبة جورج صاند الأدبية حتى أفيض في ذلك. فكل شيء لديها متساوٍ، وأي خيال! وأي ثراء في الأحاسيس والعواطف! وأي سلاسة في الأسلوب ومرونة في التعبير! لقد ادعى البعض، ولا شك في ذلك، أن قصصًا مثل «فاديت الصغيرة» أو «إنديانا» قد قدم بها العهد. إلا أنه من الغريب ألا يقال الشيء نفسه بصدد رواية «أرمانس» (Armance) لستاندال ولا بصدد رواية «أوجيني جرانديه» (Eugénie Grandet) لبلزاك. وإذا كانت قيمة رواية من الروايات هي القدرة على تصوير حقبة من الزمن أو وسط أو مجتمع، فما علينا، في هذه الحال، إلا أن نؤكد بأنه مع انتهاء هذه الظواهر تتلاشى أهمية العمل الفني الذي يصورها. لا جرم، من ثم، أن تبدو لنا، اليوم، اهتمامات جورج صاند الإنسانية والاشتراكية غير مواكبة للعصر، بل وساذجة في طيبتها العفوية. لذلك علينا أن نخشى من أن تبدو كتابات برنانوس وفَعال شفايتزر سخيفة في أقل من مائة عام(٨).

إن النقاد ينظرون حاليًا إلى قصة «فرانسوا لقيط الحقل» (François le Champi) على أنها حكاية «معطرة بماء الورد»، أي تقوم على لون من العاطفة المصطنعة. ومع ذلك تحتوي هذه القصة على صفحات واقعية بالغة الضراوة إلى درجة تنبئ فيها بفن كوليت وجيونو(٩). أفضل من ذلك: إنني أتساءل إذا لم يكن من الأنسب أن نبحث عن مصدر بعض الاعترافات ذات النمط الشخصي والحميمي في فصول بعض الكتابات الصادرة منذ قرن مضى مثل «هي وهو» و«تاريخ حياتي»(١٠). أو لا يجدر بنا توجيه هذا

اللوم الكبير، الذي وُجه إلى أندريه جيد بسبب مراضاته لنفسه وعدم مراعاته لشعور الآخرين، حينما دفعته الصراحة إلى حد تجاوز الحياء ورغبته العارمة في إفشاء كل شيء، ليس فحسب إلى روسو وبنيامين كونستان وشاتوبريان وموسيه وسانت – بيف وإنما إلى جورج صاند أيضًا؟ في الحقيقة، أنا لم أر، حتى في الخمسين سنة الأولى من القرن العشرين، امرأة في جرأة جورج صاند التي وصل بها الأمر إلى حد التغاضي عن كل اعتبار لوضعها الاجتماعي. لا شك أننا أحرزنا كثيرًا من التقدم في مجال الكذب والتمويه المدروس.

وإذا كانت جورج صاند، من وجهة نظر الأدب، قد كشفت عن مرونة رائعة وعن انتقائية مدهشة (لقد عرفت كيف تتخطى تهويلات الرومانسية الجنونية والادعاءات العلمية للواقعية)، فإننا نؤكد أنها، على المستوى الإنساني البسيط، قد وُفقت في حياتها أيضًا.

ذلك أنه بعد مرور شطحات الشباب، أي في فترة ظهور «الفيجارو»[١١] وتعاونها مع جول صاندو[١٢]، وبعد سيطرتها على شيطان الجنوب أي شطحاتها في مدينة البندقية ومغامراتها في مدينة مايوركا، وحينما كان الشاعر الباريسي [موسيه] والموسيقي البولندي [شوبان] بمثابة أشباح مؤلة وتعسة من الماضي، كانت جورج صاند على عتبة الشيخوخة.

لقد اجتازت حينئذٍ شهرة جورج صاند حدود فرنسا. ولاشك أنها عاشت حياتها وفقًا لمقتضيات طبيعتها الفياضة، أي حياة مكثفة ومليئة؛ كما أنها، من غير شك، ارتكبت، مثل معظم البشر، كثيرًا من الأذى، فلكم حطمت قلوبًا ربما على غير وعي منها. إلا أنها، بعد ذلك، قد تخلت إراديًا عن دورها الرجولي، وألقت جانبًا بسترة الكاتب البرجوازي، وتحولت، بكل بساطة، إلى امرأة طيبة في الستين من عمرها. ومنذ هذه اللحظة، قضت الكاتبة سنواتها الأخيرة منعزلة في ضيعتها بمنطقة نوهان

(Nohant)، وسط الفلاحين وبعيدًا عن صخب العاصمة. إلا أنها لم تنسَ، مع ذلك، أصدقاءها، وهو ما تشهد عليه مراسلاتها الغزيرة. لقد أصبحت، من الآن فصاعدًا، على عكس سابق حياتها، أكثر تحررًا بعد أن تخلصت من اهتماماتها الأنانية التي كانت تشغلها بتغذية شهواتها المدمرة. إنها الآن قد منحت نفسها كلية للآخرين: تواسيهم وترفع عنهم الهموم، تسليهم وتنصحهم تارة بلطف وتارة بحزم، كما أصبحت تعنى بتربية وتسلية أحفادها. وليس من شك في أن مثال جورج صاند هذا ليس فريدًا، إذ إن له نظيرين شهيرين بحق، وهما مثال فيكتور هيجو ومثال أندريه جيد، الجدين اللذين لا قرين لهما. ومع ذلك، علينا أن نعيَ هذا الدرس لأنه يأتي من امرأة تتحلى بكل هذه الحكمة بعد كل ما ارتكبته من حماقات الشباب، ومن امرأة تقبل بالانزواء بعد كل ما بذلته من جهد في طلب الشهرة. وقد يتحدث الناس كثيرًا، في أيامنا هذه، عن بعض حالات العزلة، وإن كانت تبدو أكثر طنينًا من زمن الاحتفالات العامة. فكم هناك من احتجاب وانسحاب إلى الأديرة لا يخلو من دقات له وطبول. ولا شك أن الأصعب من ذلك كله هو الحفاظ على الوسط العدل والابتعاد عن كل تجاوز.

إن «سيدة نوهان الطيبة» تكف عن الاهتمام بنفسها لتعنى بأشياء كثيرة أخرى»: كالأدب والسياسة والمشاكل الاجتماعية والأعمال. ولقد عبرت جورج صاند، في رسالة لها، عن هذا السلام الذي تنشده: «لقد قضيت ساعات من عمري في مشاهدة نمو العشب وتأمل سكينة الأحجار الكبيرة تحت ضوء القمر. لقد كنت أتوحد مع طريقة تواجد الأشياء المستقرة، الهامدة، كما يزعمون، إلى الدرجة التي كنت أشاطرها سعادتها المستكنة».

****

الهوامش

١- ألّفت جورج صاند (1804 - 1876) نوعين من الروايات: مجموعة عاطفية مثل «إنديانا» (Indiana, 1832) و«ليليا» (Lélia, 1832)؛ ومجموعة اجتماعية وريفية: «كونسويلو» (Consuelo, 1842) و«بركة الشيطان» (La mare au diable, 1846) و«فرنسوا لقيط الحقل» François le Champi, 1847-1848 و«فاديت الصغيرة» La petite Fadette, 1849؛ هذا غير أعمالها المسرحية ومراسلاتها الضخمة.

٢- Jean Giraudoux (1882-1944) كاتب مسرحي وروائي فرنسي شهير، من أهم أعماله الروائية «سوزان والمحيط الهادي» (Suzanne et le Pacifique) والمسرحية: «أمفتريون ٣٨» (Amphitryon 38, 1929) و«حرب طروادة لن تنشب» (La Guerre de Troie n'aura pas lieu, 1935) و«إليكترا» Electre, 1937 وغيرها.

٣- Juliette Gréco, (1927) ممثلة ومغنية فرنسية لُقبت باسم «إلهة حي سان – جرمان – دي بريه» المشهور بمقاهيه الأدبية التي كان يلتقي بها الوجوديون إثر الحرب العالمية الثانية.

٤- Sidonie Gabrielle Colette (1873 - 1954) روائية فرنسية ذات حساسية مفرطة لا تشمل العلاقات البشرية فحسب، وإنما الأشياء ومظاهر الطبيعة أيضًا. من أعمالها الروائية: (كلودين) Claudine, 1900-1903 (الشريدة) La Vagabonde, 1910 (سيدو) Sido, 1930. Simone de Beauvoir (1908 - 1986) كاتبة مرموقة ورفيقة سارتر وتلميذته في الأدب الوجودي.

٥- Germaine Necker, Mme de Staël (1766 - 1817) كاتبة فرنسية ابنة الوزير نيكر وزوجة السفير السويدي في باريس البارون ستال – هولستين. كانت في نزاع مع نابليون بونابرت لموقفه من الكاتب بنيامين كونستان B. Constant وأهم أعمالها Delphine, 1802 وكتابها «عن ألمانيا» De l'Allemagne, 1810 الذي مهد لظهور الحركة الرومانسية في فرنسا.

6 - Marie-Madeleine de la Fayette 1634-1693

كاتبة فرنسية مهدت لنشأة الرواية النفسية الحـديثـة بفـضـل روايتـها المشهـورة «أميرة كليف».

– (La Princesse de Clèves)

- Marie de abutin-Chantal, marquise de Sévigné (1626 - 1696)

تشتهر مدام دي سفينيي بمراسلاتـــها المتميزة إلـــى ابنتها، وتعد هذه المـــراســـلات وثيـــقـــة هـــامة لمعرفة عـادات وتقـــاليـــد الحيـــاة الفرنسيـة الـــراقية خـلال القرن الســـابع عشر.

- Claudine Alexandrine Guérin, marquise de Tencin (1682-1749)

كاتبة وصاحبة صالون مشهور في القرن الثامن عشر.

- Julie de Lespinasse (1732 - 1776)

كاتبة وصاحبة صالون كان يجتمع فيه أصحاب الموسوعة الفلسفية.

7 - Julie Bernard, Mme Récamier (1777-1849)

كاتبة فرنسية صديقة لمدام دي ستال والكاتب شاتوبريان وصاحبة صالون مرموق في فترة عودة الملكية (١٨١٤–١٨٣٠)

– Marceline Desbordes-Valmore 1786-1859

كاتبة قصص للأطفال وشاعرة غنائية مؤثرة.

– Marie d'Agoult 1805-1876

كاتبة فرنسية نشرت، تحت اسم دانييل سترن، تاريخًا لثورة ١٨٤٨ وعددًا من الذكريات الهامة.

٨– Albert Schweitzer (1875-1965) طبيب ولاهوتي بروتستانتي وكاتب موسيقي فرنسي وحاصل على جائزة نوبل للسلام عام ١٩٥٢ لأعماله الخيرية في أفريقيا.

٩– Jean Giono (1895-1970) روائي فرنسي اتخذ من الحياة الطبيعية والريفية مثله الأعلى إلا أنه تحول في أخريات حياته إلى النموذج الكلاسيكي في الفكر والفن.

١٠- Elle et Lui, et Histoire de ma vie (1854-1855) هذه العناوين تشير إلى بعض كتابات جورج صاند في مجال السيرة الذاتية.

١١- إشارة إلى ظهور جريدة «الفيجارو» عام ١٨٥٤ إذ كانت الجريدة في بداياتها تقوم على النقد والهجاء ربما استلهامًا من شخصية فيجارو الثورية عند بومارشيه. ومن المعروف أن هذه الجريدة لم تتخذ شكلها الحالي إلا منذ عام ١٨٦٦ .

١٢- Jules Sandeau (1811-1883) كاتب وروائي فرنسي وعشيق جورج صاند الذي منحها حق استخدام اسمه في مجال الكتابة.

****

الفصل الثامن

جيرار دي نرفال
وليالي رمضان

«لقد مر النسر فعلاً،

والروح الجديد يناديني» جيرار دي نرفال[1]

أعتقد أن جيرار دي نرفال هو، من بين الأوروبيين جميعًا، ومن بين الفرنسيين خاصة، أفضل من فهم الشرق؛ ولعله الوحيد الذي نفذ، بذكاء ومحبة، إلى قلب الشريعة الإسلامية. وأنا، بالطبع، أتحدث عن رجال القرن التاسع عشر، إذ إنها الحقبة التي بدأ فيها الغرب يهتم بأشياء أخرى غير نفسه. فالدراسات الشرقية، وخاصة العربية منها، تشهد في بداية القرن الماضي دفعة جديدة في فرنسا وغيرها. إذ أخذ علماء ما وراء المتوسط يتعلمون لغة القرآن بجدية ويعكفون بمودة وشغف على دراسة عالم روحي لم يتم اكتشافه بعد. وقبل مجيء نرفال بعهد ليس بعيدًا، أتى شاتوبريان، حتى لا نذكر إلا الكُتاب، إلى الشرق، وأصدر في عام ١٨١١ كتابه المشهور: «الطريق من باريس إلى القدس»، إلا أن الفيكونت الألمعي قدم إلينا مشبعًا بالأفكار المسبقة وبعقلية تشبه عقلية المحارب الصليبي. وذلك على العكس تمامًا من نرفال الذي رست سفينته على شاطئ الإسكندرية في يناير من عام ١٨٤٣، أي ثلاثين عامًا بعد مجيء شاتوبريان، وكانت تحدوه أعلى درجات الوعي ورباطة الجأش والموضوعية. كما أنه كان قد أعد رحلته بعناية: إذ تعلم مبادئ العربية وكدس في أمتعته المراجع والقواميس وكتب النحو، وزد على ذلك أنه كان يحاول الحديث باللغة العربية مع مرافقيه في السفر، وكان من بينهم مجموعة من المصريين. وعند وصوله إلى القاهرة، أصرُّ نرفال على النزول في حي شعبي خالص، وأن يرتدي زي مضيفيه المحليين. ولم يوقف مؤلف "سيلفي" خبرته على

مصر فحسب، وإنما أكملها برحلتين أُخريَيْن إلى لبنان، ثم إلى تركيا حيث تعرف على شهر رمضان. ونلاحظ أنه، بهذا الصدد، كتب اسم الشهر بالظاء (رمظان) على عادة نطق أهل القسطنطينية، من غير شك، لهذا الشهر.

وأنا لا أنوي، بكل تأكيد، عرض الأفكار التي كَوَّنَّها جيرار دي نرفال تدريجيًا عن الإسلام. ولنقل فقط، ببساطة: إنه حاول فهمه بأفضل الطرق الممكنة، بالاستعلام عنه في كل مكان، وبسؤال الناس، وبالقراءة والملاحظة الودود والمحايدة.

لقد أطلق الكاتب على الجزء الثالث من رحلته الشهيرة هذا العنوان "ليالي رمظان". ولكن هذا العنوان ليس إلا ذريعة، وفقًا لعادة قصاصي استامبول في رواية الحكايات الجميلة خلال هذه الليالي على مستمعيهم، اصطنعها الكاتب ليسجل لنا أسطورة ملكة سبأ الرائعة، وهي التي تحتل الجانب الأكبر من هذا الجزء. غير أن الكاتب لا يغفل، بجانب ذلك، عن أن يسرد لنا مجموعة من التفاصيل التي لا تخلو من الأهمية إذا أخذنا في الاعتبار الفترة التاريخية، منتصف القرن التاسع عشر، والإطار، الإمبراطورية العثمانية.

والشيء الفريد حقًا هو أن جيرار دي نرفال يبدو أكثر تأثرًا بالجانب البهيج للصيام منه بدلالته الدينية، الأمر الذي يدل على عقليته المدهشة في ميلها إلى المرح والتفاؤل؛ والعجيب أيضًا أن ينصب اهتمام الكاتب على العيد (بيرم) أكثر من انصبابه على مجاهدة النفس والامتناع عن الطعام اللذين لا يجهل حكمتهما، وذلك بالرغم مما يتهدده من قلق ميتافيزيقي وتوجسٍ للجنون في اقترابه. ولعل أكثر ما فتن نرفال وأثر في وجدانه المتأجج باعتباره واحدًا من أبناء الرومانسية المتأخرين، هو أن يكون هذا الشهر المقدس فرصة لتألق الأدب، الأمر الذي يصيح بشأنه قائلاً: «إن المرء ليُعطي فكرة باهتة عن أفراح القسطنطينية وعن سحر لياليها خلال شهر رمضان، إذ أغفل ذكر هذه الحكايات المدهشة، التي كان يقصها أو ينشدها الرواة المحترفون في أهم مقاهي استانبول. وليس من شك في أن ترجمة إحدى هذه الأساطير أمر يعد استكمالاً

طيبًا للأفكار التي يجدر بنا أن نكوّنها عن هذا الأدب الفني والشعبي، في الوقت نفسه؛ وذلك بقدر ما يُعد هذا الأدب بمثابة إطار روحي للتقاليد والموروثات الدينية الدالة على وجهة النظر الإسلامية..»

أضف إلى ذلك أن نرفال كان يمتلك ضربًا من البساطة المحببة التي تجعله يقبل ليس فحسب التقاليد الدينية للبلد الذي يوجد فيه، وهذا، في نهاية الأمر، ليس إلا نوعًا من المجاملة، وإنما تدفعه أيضًا إلى التوافق معها. ولست أعني بذلك أن نرفال كان يريد المبالغة في إظهار تعلقه بالإسلام، الأمر الذي فيه شيء من التجاوز لهيبته، وإنما أنه وجد من اللائق، ما دام موجودًا على أرض الإسلام، أن يتصرف مثل بقية الناس حتى لا يجرح معتقداتهم الجميلة ونفوسهم التقية الورعة. وليس من شك في أن مجاملة نرفال هذه، في مظهرها المسالم والمحبب، تمثل رد فعله الحييّ المتئد تجاه التسامح الرائع الذي لاحظه لدى مسلمي القاهرة وضفاف البوسفور، وهو الأمر الذي سوف يُثني عليه طوال كتابه بصفته إحدى الفضائل المرموقة للإسلام.

لقد بدأ رمضان، وجيرار في القسطنطينية، وهاهو ذا ما يخطه قلمه:

«رفيقي يقول لي: إلى اين تريد أن تذهب ؟

– يحلو لي ان اخلد للنوم.

– ولكن في شهر رمضان لا ينام الناس إلا خلال النهار. لنقضي الليل، إذن، إلى نهايته، ثم، عند بزوغ الفجر، يُستحسن ان ناوي إلى مخادعنا.»

زد على ذلك، أنه لما كان نرفال يتوق إلى أن يمر بتجربة عميقة لشهر رمضان، من غير أن يجرح ألبتة مشاعر المسلمين، فلقد قرر، بغرض السُكنى في قلب المدينة المحلية، أن يرتدي الزي الفارسي.

ولم تغب، بالطبع، شاعرية هذا الشهر الفريد عن خاطر مؤلف قصيدة «الأوهام» (Les Chimères)، فقد ألهمه هلال هذا الشهر، وهو يراقبه في كبد السماء، بعض السطور الرقيقة بحيث يصف مطلع الشهر على النحو التالي:

«أريد فقط أن أريكم ملك الحفل، الذي يبدأ في استامبول ليستمر طوال ثلاثين ليلة». ثم أشار بإصبعه إلى نقطة في السماء حيث يظهر هلال بادي الشحوب: «إنه قمر رمظان الجديد الذي يرتسم ضعيفًا في الأفق. أما الشمس فلن تتوانى عن الهبوط خلف خطوط الأفق البنفسجية التي تهيمن على القرن الذهبي[٢]. وفجأة تجلجل الأرجاء بلجب هائل يحدثه صوت مدافع توفانا[٣] ومدافع السفن الراسية في الميناء تحية للشهر الكريم. وبقدر ما كانت الظلمة تهبط من السماء بقدر ما كنا نرى ظهور مسابيح طويلة من النار وهي تؤطر قباب المساجد وترسم عليها خطوطًا من الأرابسك، التي كانت تشكل، من غير شك، ألوانًا من القصص الخيالية المصنوعة من زخارف الحروف. أما المآذن فكانت تنطلق في صورة آلاف من الصواري التي تعلو المباني، وهي تحمل خواتم من الضياء، وترسم الأروقة النحيلة الحاملة لهذه المباني. وكانت ترتيلات المؤذنين تنطلق من كل صوب عذبة في العادة، إلا أنها كانت، في ذلك اليوم، مدويةً كأناشيد النصر.»

أحيانًا كان جيرار دي نرفال يمزج ملاحظاته الدقيقة ببعض المزاح، إلا أن ذلك قد يصدر عنه بطريقة لا إرادية. ولما كان شهر رمضان، الذي عاصره في تركيا، يقع في فصل الصيف، فلقد لاحظ أن الإرهاق الطبيعي الناتج عن الصيام كان يدفع الصائمين إلى النعاس والتكاسل عن العمل، إلا أنه في رغبته لأن يكون مسافرًا مدققًا ومطلعًا، كان يفسر ذلك بقوله: «بالرغم من أن الأتراك ينامون طوال اليوم في شهر رمظان، فهم لا يفعلون ذلك ملزمين بالشريعة، وإنما حتى لا يفكرون في الطعام الذي حُرم عليهم حتى مغيب الشمس». ونحن نلاحظ هنا اهتمامًا يشرف الكاتب الفرنسي، إذ إنه لم يكتفِ بتدوين ملاحظته هذه، وإنما التزم بفهمها. ولذلك حاول، بلا شك، الإلمام بكل الفرائض التي يجب على المسلم الالتزام بها خلال شهر رمضان.

وكما أشرت آنفًا، إن العيد الصغير هو الذي لفت أنظار نرفال، وهو يشبهه بالكرنفال الذي يلي الصيام المسيحي. ويضيف : «إن بيرم الأتراك يشبه يوم رأس السنة لدينا». وهاكم، الآن، الطريقة التي يصف بها الكاتب العيد الذي يختتم شهر

الصيام: «لقد حلت عشية العيد، وهاهو ذا قمر رمظان الظريف يتولى، كما تولت الأقمار القديمة وثلوج العام المنصرم. وفي الواقع، إن الاحتفالات الجادة لا تبدأ إلا في هذا الوقت؛ إذ على الشمس التي ترتفع لتفتتح شهر شوال أن تزيح القمر الفخور عن عرش بهائه المغتصَب بعد أن حول ليالي رمظان إلى شمس ليلية حقيقية بفضل الأنوار والمصابيح والمفرقعات النارية. ولقد نبهني القاطنون معي من الفرس في فندق يلديز خان إلى اللحظة التي يتم فيها دفن القمر القديم وتنصيب الجديد، الأمر الذي يفسح المجال لإقامة احتفالية مدهشة» ويصف نرفال هذه الاحتفالية على النحو التالي: «كان الميدان العام مكتظًا بالألعاب ووسائل اللهو وكل فئات التجار. وبعد «التضحية»[٤] يأخذ الناس في التزاحم على المأكولات والمشروبات، إذ إن كل أصناف الحلوى والقشدة المُسكَّرة والمقليات والكباب ومأكولات الشعب المفضلة من مشويات الضأن، التي تؤكل مصحوبة بنبات البقدونس وشرائح الخبز غير «المختمر»[٥] كانت توزع على جموع الشعب على نفقة المقتدرين. أضف إلى ذلك، أن أي فرد يمكنه اللجوء إلى المنازل المختلفة والمشاركة في ما يقدمه أصحابها من ألوان الأطعمة. وهكذا يعامل المسلمون من قاطني المنازل الخاصة، الأغنياء منهم والفقراء، ضيوفهم غير مكترثين لأوضاعهم الاجتماعية ولا لمِلَّتهم.»

ولعل أهمية هذا الاستشهاد ترجع إلى أن نرفال لا يتوقف، كما سبق التأكيد، عند التفاصيل الخارجية لما يقع تحت ناظريه؛ كما لا يكتفي بالوصف الجذاب ولا باللون المحلي. إنما يغوص إلى الأعماق، ويلتزم بالتأكيد على مبدأ من مبادئ الإسلام، أو على تقليد جوهري أو على جانب أساسي من العقيدة. فهو، مثلاً، بدلاً من الاهتمام بالمظاهر الحية للعيد، نراه يلتفت إلى هذه المائدة المتاحة للجميع، والتي سرعان ما يستخرج منها الموعظة الأخلاقية، وهي إبراز معنى الإحسان بصفته إحدى الفضائل السامية للدين الإسلامي.

إنني لم أرد إلا تبيان بعض ملاحظات وتأملات جيرار دي نرفال عن شهر

رمضان. وأظن أن ما علينا استبقاؤه منها هو هذا المجهود الذي بذله شاب فرنسي في عام ١٨٤٠ لفهم عالم بعيد جداً عن عالمه، ودين يصعب مقاربته إذا لم يحسن المرء قراءة القرآن في لغته الأصلية، وإذا لم يستطع النقاش بوضوح مع من يتولون إرشاده. ونحن إذا أردنا القول الحق، فإن حالة نرفال فريدة من نوعها. ذلك أن حساسيته المرهفة وذكاءه الخارق وتفتح عقله وقلبه جميعًا لمن الأمور التي كانت تدفعه نحو كل جديد. ومن هنا نفهم إغراء الشرق والإسلام بالنسبة له. لا جرم، من ثم، أن يتذكر جيرار دي نرفال، بعد هذه الرحلة الرائعة التي انتهت في شهر ديسمبر ١٨٤٣، وخلال أصعب السنوات المأسوية التي قضاها في باريس على حافة الجنون، حلمه الشرقي الجميل. وهو سوف ينشر بعد ذلك، من حين إلى آخر، قصيدة من قصائده الغامضة التي تتواشج فيها، كما يقول أحد مؤرخي حياته، «الذكريات الشخصية مع الأساطير الدينية».

أليس قمر رمضان هذا، الذي أسماه الشاعر «الشمس الليلية»، هو في قرارة أمره «شمس الكآبة السوداء»، التي طالما تحدث عنها نرفال في قصائده الحانية المؤلمة؟

****

الهوامش

١- Gérard de Nerval (1808 - 1855) كاتب فرنسي شهير وثيق الصلة بكبار الكتاب الرومانسيين. قام بترجمة «فاوست جوته» (١٨٢٨) وأصدر عام ١٨٥١، «رحلاته إلى الشرق» حيث يمتزج الحلم بالواقع والماضي بالحاضر. ومن أعماله أيضًا «بنات النار» (١٨٥٤) و«أوريليا» (١٨٥٥) و«سيلفي» (١٨٥٣).

٢- القرن الذهبي: خليج البوسفور بإسطنبول.

٣- Tophana.

٤ - يخلط جيرار دي نرفال هنا بين العيد الصغير وعيد الأضحى.

٥ - يخلط الكاتب هنا أيضًا بين العادات اليهودية والإسلامية. فالخبز المصنوع بلا خميرة هو الخبز الذي يؤكل عند اليهود في عيد الفصح الخاص بهم، وهذا النوع من الخبز يستخدم عند المسيحيين في طقس المناولة.

****

الفصل التاسع

من أجل قصيدة لشارل بودلير

«كل شيء عند بودلير هو إجابة على سؤال
يطرحه عقله الناقد وسعيه الدؤوب
وهو لم يتسنم القمة إلا بتحليقه عاليًا
فوق الانفعالات الغائمة والبسيطة
لأعظم معاصريه» (أندريه جيد)

عنوان هذه السونيتة[1] التي تعد من أشهر قصائد بودلير المعروفة هو الاعتكاف (Recueillement).ولكن هل هناك قصيدة للشاعر غير معروفة، أو لا تستحق المعرفة؟

إن هذه القصيدة لا تمثل، على وجه الدقة، جزءًا من ديوان أزهار الشر. فهي تظهر، بالفعل، مع تسع قطع أخرى، ومنها قصيدة الهوة (Gouffre) في ديوان صغير عنوانه أزهار الشر الجديدة. ولقد نشرت هذه القصائد العشر في جريدة البرناس المعاصر (Le Parnasse Contemporain) عام ١٨٦٦، أي قبل بضعة شهور تقريبًا من وفاة الشاعر عام ١٨٦٧. ولقد اعتاد الناشرون، منذ صدور أول طبعة بعد هذه الوفاة عام ١٨٦٨، أن يضيفوا إلى أزهار الشر هذا الملحق النحيل والثمين الذي يلي عامة مجموعة الحطام (Epaves).

ولا شك أن لمفسري بودلير الكثيرين، وعلى رأسهم إيف - جيرار لودانتك (Yves-Gérard le Dantec) وجاك كريبيه (Jacques Crépet)، أسبابهم، وهم على حق، في الاعتقاد بأن قصيدة الاعتكاف تنتمي إلى المجموعة النهائية من أشعار بودلير. ومن غير الدخول في تفاصيل الترتيب الزمني والبحث التوثيقي، المضنية، في الأغلب،

لدقتها، علينا أن نكتفي بتذكير القارئ – وهذا هو المهم بالنسبة للتفسير الذي أسعى لتقديمه – أن هذه السونيتة الحزينة الجميلة، كما كانت سونيتة ضوء القمر الهادئ لفيرلين، هي أحد الإبداعات الأخيرة للشاعر، بل تغريدته المؤثرة النهائية ووصيته الفريدة التي أملاها عليه الألم وهو يلمح ظلال الموت قادمة إليه.

وإنه لمن المؤثر حقاً أن نتخيل بودلير، الذي ضربه المرض في كل مراكز جسمه الحيوية ليقضي عليه قريبًا، وهو يصوب بنفسه بروفات طباعة هذه السونيتة وليس له من سند إلا مؤازرة صديقه الشاعر البرناسي كاتول منديس[٢]. وحينما نعلم مدى الاهتمام الجنوني الذي كان يبديه مؤلف أزهار الشر تجاه علامات الكتابة، فإننا نكاد نرى في النقاط والفواصل التي تؤطر قصيدة الاعتكاف ما يشبه المعنى السري الذي يعبر عن الحركات الأخيرة والرغبات النهائية لرجل يحتضر.

وإذا كان علينا، الآن، أن نحدد موقع هذه القصيدة من مجمل أزهار الشر فبأي موضوع يمكن ربطها؟ لا شك أن صلتها بقصيدة لوحات باريسية (Tableaux parisiens) أقوى من صلتها بقصيدتي الكآبة (Spleen) ومثل أعلى (Idéal) لأننا هنا ما زلنا بصدد باريس باعتبارها، وفقًا لعبارة بودلير العاصمة الدنيئة، إذ لا تشكل باريس خلفية هذه القصيدة فحسب وإنما تشد – أيضًا – انتباهنا بوجودها الفياض. إن قصيدة الاعتكاف تصلح أيضًا للمقارنة بمقطوعات أخرى مثل غسق المساء (Le Crépuscule du Soir) حيث يقول : «ها هو المساء الساحر، صديق المجرم» أو مثل شفق الصباح (Le Crépuscule du Matin) حيث يقول: «كانت ديانا تصدح في أفنية المعسكرات». ذلك أن هذه المدينة التي تلوح لنا منذ البيت الثالث من قصيدة الاعتكاف («أجواء مظلمة تغلف المدينة») هي، من غير شك، باريس حيث ولد الشاعر بودلير ومات، وكما تغنى بها بطريقة لم يسبقه إليها أي شاعر من قبل، وربما لن يكررها أحد من بعد، ما خلا أراجون الذي يدين بالكثير لصاحب ديوان أزهار الشر.

وعلينا، فيما أعتقد، قبل تحليل هذه القصيدة المدهشة تحليلاً دقيقًا، التأمل أولاً في العنوان الذي اختاره الشاعر لها: الاعتكاف، وهو ما سوف يسمح لنا باستخلاص

الفكرة العامة، إذا كانت هناك فكرة عامة، إذ إنه من الممكن أن نكون فقط أمام مشاعر وأحاسيس للشاعر أكثر من كوننا أمام تصور خالص للعقل.

ولنقرأ القصيدة بأكملها، إذ إنه من المحتمل أن يوضح لنا المضمون المكثف لهذه الأبيات الأربعة عشر من النظم السكندري العنوان الذي مازال غامضًا:

«كن عاقلاً، يا ألمي، والتزم بمزيد من الهدوء.
كنت تطالب بالظلام، وها هو ذا يهبط عليك:
اجواء مظلمة تغلف المدينة،
حاملة السلام لبعضهم، وللآخرين الهموم.

بينما كان من الفانين الحشدُ الدنيء،
تحت سوط الملذات، هذا الجلاد الغشوم،
يُهرع جنيًا لوخزات الضمير في حفل الأذلاء،
مُد إليّ يدك يا ألمي، واقبل عليّ من هنا،

بعيدًا عنهم. انظر تحت انحناءة السنوات المتوفاة،
على شرفات السماء في اثوابها العتيقة؛
بزوغ الندم الباسم من أعماق المياه؛

انظر غفوة الشمس المحتضرة تحت قبة الجسر،
واسمع، يا عزيزي، اسمع الليل الرقيق وهو يسري،
وكانه كفن ما زال يجرجر اذياله في المشرق.»

إنني أعتقد أن هذا البيت قبل الأخير على وجه الدقة: «واسمع، يا عزيزي، اسمع الليل الرقيق وهو يسري» هو الذي يدلنا على سبب اختيار بودلير لعنوان القصيدة. أي أن الأمر بالنسبة للشاعر وبالنسبة لألمه يتلخص في أن يتساندا: هو وألمه تحقيقًا لهذا

الاعتكاف الذي سوف يتيح لهما الاستماع إلى سرى الليل الرقيق. وسوف نرى، بعد قليل، طبيعة هذه الليلة التي يشخصها الشاعر على هذا النحو الغريب.

وفي قرارة الأمر، ماذا نجد في هذه القصيدة؟ إننا نرى رجلاً يتوجه إلى أله مستخدمًا حرف التعظيم (Douleur) بهدف التشخيص، بل، أكاد أقول، بغرض التأليه. إنه ينصح أله بالحكمة والهدوء، فالليل الذي يرجوانه، وخاصة أله، سوف يأخذ في الهبوط. إننا نرى الرجل يذرع طرقات باريس في ساعة الغسق وفي اللحظة نفسها التي توحد فيها نهر السين والسماء مع حالته النفسية؛ وأخيرًا حينما تأتي القصيدة إلى نهايتها، يكون الليل قد حل تمامًا.

وقد يبدو لكم ذلك بسيطًا، كما قد تخدع نثرية بودلير الواعية القارئ، إذا لم يكن هذا الأخير مدركًا لطبيعة مثل هذا الشاعر الذي لا يتقدم إلا حذرًا عبر غابة من الرموز! إننا هنا أمام ضرب من الازدواجية: أمام الشاعر المدرك الواضح الرؤية من جهة، وأمام الشاعر الذي جن جنونه من الألم من جهة أخرى. وكذلك أمام تأرجح دقيق بين المحسوس والمجرد، وهو تأرجح متواتر عند بودلير: فهذا مساء يهبط، ولذة تسلط سياطها، وسنوات تنحني على الشرفات، وندم يبتسم وهو يخرج من المياه، وشمس ناعسة على الجسر، وأخيرًا هذا ليل يسير. وما ذلك كله إلا مجموعة من الوسائل الجديدة التي ابتكرها بودلير، والتي سوف تقود الشعر عبر أبواب الجنون الضيقة إلى حرية الهلوسة.

لنلاحظ أيضًا هذه الكثرة من حروف التعظيم، التي قرنها الشاعر عمدًا بالأسماء التالية: الألم، المساء، اللذة، السنوات، الندم، الشمس، الشرق. وهكذا نرى الكناية في كل مكان. غير أنه يجب علينا أن نسجل، في الحال، بغية فهم أفضل للنص، أن قصيدة الاعتكاف هي نوع من التأمل الأخير، أو تفكير اللحظة الأخيرة على حدود العدم. لا جرم، إذن، أن يكون هذا الوميض الذي يشق عنان السماء تجسيدًا للفترة الواقعة بين حلول الغسق وبين انتشار ظلمة الليل؛ وهي لحظات كافية ليسترجع الشاعر ملذاته

وحسراته الماضية بعد أن تيقن من المواجهة القريبة مع منيته، التي تتجسد هنا في هذه الليلة الغامضة التي تقترب منه في خطوات خافتة.

وبعد هذه المحاولة لرد هذه القصيدة إلى سياقها النفسي، وبعد إدراكنا للفكرة العامة التي تقوم عليها، لنرى الآن كيف تتمثل لنا، أي كيف يمكننا الوصول إلى خطة بنائها. وليس علينا، في سبيل ذلك، إلا إعادة قراءتها بعناية.

«كن عاقلاً، يا ألمي، والتزم بمزيد من الهدوء». إننا هنا أمام نقطة، فماذا يأتي بعد ذلك؟ «كنت تطالب بالظلام.» وهذا شيء آخر تمامًا. إننا نلاحظ، إذن، أن البيت الأول من القصيدة هو بمثابة مدخل إليها: فهو يعرض حالة الشاعر وهو يخاطب ألمه ويؤنبه برفق.

«كنت تطالب بالظلام، وها هو ذا يهبط عليك،

أجواء مظلمة تغلف المدينة،

تحمل السلام لبعضهم، وللآخرين الهموم.»

إننا نلاحظ وجود نقطة أخرى بعد كلمة هموم، وهذا عنصر لا يجب علينا أن ننساه نظرًا لتشدد بودلير في ما يخص موضوع التنقيط. على كل حال، هنا ينتهي المقطع الرباعي الأول. لذلك يبدو واضحًا أن المقاطع: الثاني والثالث والرابع تشكل وحدة متكاملة، وهي التي تبرز عبر هذه الظلمة التي تهبط على باريس، وحيث يهيمن، عن طريق التضاد، حاكمان متصارعان: السلام والهموم.

«بينما كان من الفانين الحشد الدنيء،

تحت سوط الملذات، هذا الجلاد الغشوم،

يُهرع جنيًا لوخزات الضمير في حفل الأذلاء،

مُدّ إليّ يدك، يا ألمي، واقبل عليّ من هنا،

بعيدًا عنهم.»

وما أبدع هذه الصرامة الفنية، التي تتميز بها هذه القصيدة – السونيتة، كما تتميز بها معظم قصائد بودلير من هذا النوع، وإن كان يشوبها بعض الخلل. فهناك

(نقطة) أخرى بعد عبارة بعيدًا عنهم: وهي نقطة تساعد على تمفصل فكرة الشاعر وصيغة البيت في الوقت نفسه. وهنا نجد أن التركيب اللغوي يساعدنا: «بينما كان...، يا ألمي، مُدَّ إليَّ يدك» إذ إننا أمام تضاد جديد، وتأرجح جديد. إننا نلاحظ بوضوح أن الجزء الثاني من القصيدة يشمل المقطع الرباعي الثاني كله، ثم يفيض عن طريق تضمين ذكي («بعيدًا عنهم.») على المقطع الثلاثي الأول. أين إذن يمكن تحديد وحدة الجزء الثاني؟ يمكن تحديدها، على وجه الدقة، في هذا التعارض نفسه الذي وضعه الشاعر بين المقاطع الأخرى (التي يسميها بالفانية) من جهة، وبين نفسه أو قل بمعنى أدق، بينها وبين نفسه وألمه المصاحب، من جهة أخرى. ولكن ألا يعني هذا نفس الشيء طالما أن الجزئين لا ينفصلان؟

«... انظر تحت انحناءة السنوات المنصرمة،

على شرفات السماء، في أثوابها العتيقة

بزوغ الندم الباسم من أعماق المياه ؟

انظر غفوة الشمس المحتضرة تحت قبة الجسر،»

في واقع الأمر، لا توجد إلا فاصلة بعد «قبة الجسر» الأمر الذي يُغري بمتابعة القصيدة حتى نهايتها، أي حتى السقوط الهائل للمقطع الثلاثي الثاني. إلا أنني أكتشف هنا، تمفصلاً من نوع آخر، فالشاعر يستخدم في البداية الفعل نظر (انظر انحناءة)، ثم يولد هذا الفعل مجموعة الأفعال: ينحني، يبزغ، يغفو، التي يكررها الشاعر بحيث يبدو تركيب الجملة كما لو أنه يقوم على انقطاع من نوع خاص إذ بدلاً من ظهور مصدر الفعل الذي نتوقعه : «... اسمع سير الليل الرقيق» نقرأ : «اسمع الليل الرقيق وهو يسري». نتيجة لذلك، ينطلق الجزء الثالث من القصيدة بدءًا من البيت الأول للمقطع الثلاثي الأول حتى البيت الأول من المقطع الثلاثي الثاني؛ كما تتشكل وحدة هذا الجزء من الرؤية الكنائية أو الرمزية للماضي. هذا بينما يتشكل الجزء الرابع والأخير، الذي يحمل خاتمته الذاتية (من خلال البيت الأخير للقصيدة – السونيته، وفقًا للعرف الجاري) فقط من البيتين الأخيرين من المقطع الثلاثي الثاني، كما تتشكل وحدته من الاستماع (ليُغفر لي استخدام هذا المصطلح) إلى المستقبل القريب.

إننا هنا أمام بنية نموذجية خاصة ببودلير؛ إنها توحي بالمرونة والسلاسة والرخاوة بالرغم من تقنيتها العالية. وليس بجديد أن نعلن أن شاعرنا يجمع بين الكلاسيكية والرومانسية. فمن هذه الأخيرة يستمد الشاعر عفويته السهلة، ومن الأولى يستخلص هذا البناء المحكم. إننا نضع يدنا هنا على هذه السمة المميزة، إذا جرؤنا على هذا القول.

✲✲✲✲

لنأتي الآن إلى التفاصيل.

إن البيت الأول يتطلب الكثير من التفسيرات. إذ حينما نلاحظ توجه الشاعر إلى ألمه، الذي شخصه من قبل، (وهذا هو فضل الشعراء في القدرة على التوفيق بين مثل هذه التحولات) وحينما نلح على تقطيع البيت السكندري إلى ٢+٤+٦، وهو تدرج رياضي يدل، إذا احتاج الأمر إلى برهان، على القدرة الفائقة للشاعر على النظم، فإننا لم نصل بعد إلى شيء. ففي أي صورة يمكننا تخيل هذا الألم؟ لنقرأ بعناية: «كن عاقلاً... والتزم بمزيد من الهدوء.» أليس هذا ما نلوكه للأطفال المزعجين؟ أيكون، إذن، هذا الألم أشبه بفتاة صغيرة سيئة التربية، عنيدة، متقلبة المزاج يرضخ أهلها لكل أهوائها؟ أجل. أضف إلى ذلك أن هذه الفتاة تطالب بالظلام، مثلما كانت حفيدة فيكتور هيجو تطالبه بالقمر. وسوف يرضخ بودلير لرغبة ألمه، وعند أول هبوط للظلام، سوف يصحبه للنزهة: «مُد إليَّ يدك، يا ألمي، وأقبل عليّ من هنا.» ولكن إذا تجسد هذا الألم في صورة امرأة ألن يكون لها حقوق على الشاعر؟ الا تكون أيضًا هذه المرأة – الألم عشيقته المتسلطة بعد أن كانت لطيفة بالأمس؟ بكل تأكيد. إذ نحن نعلم أن بودلير لا يميز قط بين الطفل والمرأة. ألم يتغن قائلاً: «يا طفلي، يا أختي...» وهو يتوجه إلى محبوبته في بداية قصيدته الرائعة: «دعوة إلى الرحلة» إن الأمر بالنسبة له سيان: سواء أكانت أمّاً، زوجةً، أختًا، عشيقةً أو فتاةً، فالمرأة، في نظر الشاعر، هي الأنثى الأبدية التي تجسدت بصورة مأسوية في شخصَيْ مدام أوبيك وجان ديفال[٣]. وإنه لمن المثير

للقلق حقاً ألا تكون كل هذه المظاهر إلا أقنعة دائمة للألم. بالمقارنة مع شاتوبريان، فإن جنيَّته (Sylphide) كانت تسمح له، على الأقل، بتجاوز ألمه. أما بودلير، فعلى النقيض من ذلك، كان يقود ألمه بيديه متظاهرًا، في الوقت نفسه، بأن ألمه هو الذي يقوده إلى المنية. وهكذا تصبح المرأة، في نظر الشاعر، الأداة التوراتية للضياع؛ ولكن يالها من أداة مغوية وضرورية !

نأتي الآن إلى البيت الثاني من القصيدة، وهو بسيط في تعبيره المألوف كالبيت الأول، وينقسم إلى ثلاثة أزمنة يمكن تقطيعها على النحو التالي ٦+٣+٣ . ويتكون الشطر الثالث من جزأين متساويين يحتوي كل منهما على ثلاثة مقاطع لفظية يناط بها تحديد درجات هبوط الظلام. وبالنسبة لهذا الظلام أو الليل فهو يهبط، في صورته المشخصة، سلَّمًا مهيبًا يقوده من السماء إلى الأرض. ولكن لماذا كان الألم يطالب بالليل؟ علينا ألا ننسى أن بودلير كان من هواة التجول ليلاً. ولما كان الليل يجلب، بالنسبة لكل مرضى الأعصاب، نوعًا من الراحة بينما كان النهار يجرح عيونهم ويسبب لهم آلام الصداع، فإن بودلير كان يتأذى من الضوء ويتعب من الضجيج. كما أن الليل كان، بالنسبة له، الوعد بالراحة، والظلام البار، والانتعاش بعد الجفاف، والواحة بعد الصحراء، والسكون بعد اللجب. لذلك كان الشاعر يجد في تبريحات ألمه، على هذا النحو، نوعًا من السلام أو السكينة الوهمية.

بالنسبة للبيتين التاليين، سوف أقوم بشرحهما معًا: فالمعنى والتشكيل والنحو تتطلب ذلك. على كل حال، لنلاحظ بدايةً عدم دقة الفكرة في لفظ أجواء ودقة أداة التعريف في لفظ المدينة، إذ إن كلَّ فن بودلير يتجلى في هذه التفاصيل الدقيقة. إن عبارة أجواء مظلمة تشير إلى الليل أو، بالأحرى، إلى رسوله، أي الغسق. وهذا ما يبدو لنا، وفقًا لما يريد الشاعر، غامضًا، غائمًا أو شبه مجرد (باستثناء وجود النعت مظلمة) وإن كنا نقع فجأة على عبارة تغلف المدينة التي تُلقي بنا إلى عالم المحسوس. على هذا النحو، تتحول الأجواء، المشار إليها، إلى غلالة أو قماش أو كفن، والمدينة إلى باريس؛ إذ لا توجد مدينة أخرى، بالنسبة لبودلير، إلا باريس، ففيها يسير على غير هدى، وفيها

يهدهد ألمه، وإن ظل سجينها الأبدي. وفي النهاية تنغلق عليه هذه المدينة - السجن من فوقه بحيث تخيم عليه ستارة سوداء، أو يحيط به كفن بمثابة سقف مشؤوم. وما أجمل التناظر في البيت الأخير من المقطع الرباعي الأول بين اسم الفاعل (حاملة السلام لبعضهم وللآخرين الهموم) الذي يبدو وكأنه يحمل على ذراعيه الإشارة إلى الضمائر غير المحددة في بعضهم والآخرين، من جهة، وبينه وهو يحمل أسماء السلام والهموم من جهة أخرى. هناك توازن آخر، أيضًا، في التعارض الأخلاقي، ولكن حذار! إذ ليس هناك شيء يُقصد به صورة الصياغة فقط عند شاعر أزهار الشر. فالباريسيون، وبنو البشر بوجه عام، ينقسمون إلى فئتين: فئة السعداء وفئة التعساء. وقد توحي لنا قراءة متسرعة لبودلير أنه يضع نفسه في الفئة الأخيرة. ولكن الأمر ليس كذلك على الإطلاق، إذ البؤساء هم الذين يجدون - والرباعي الثاني سوف يفسر لنا ذلك - الهموم عند «جنيهم وخزات الضمير في حفل الأذلاء تحت لسعات سوط الملذات». أما المساء أو الليل، فهو، على العكس، سوف يجلب السلام لأن الشاعر سيعرف كيف يقف بعيدًا عن «حشد الفانين الدنيء». من ثم، فإن الشاعر لن يعرف السلام إلا مريضًا ووحيدًا. ولكن هذا السلام، كما سوف نراه ونستشعره ليس إلا سلام الموت، إذ ليس هناك من سلام آخر متاح للشاعر شارل بودلير.

وللأسباب السابقة نفسها، سوف أشرح الأبيات الثلاثة الأولى من المقطع الرباعي الثاني جملة واحدة. إن هذه الأبيات تشكل جملة ثانوية ظرفية زمانية، إذ هي تبدأ بظرف الزمان (بينما). وعلى هذا النحو سوف تتضاد هذه الجملة مع الفكرة المتضمنة في البيت الأخير من هذا الرباعي، والتي يعبر عنها بقوة فعلا الأمر (مُد إليّ وأقبل) اللذان يشكلان محمولَيْ الجملة الرئيسية. نحن نغادر هنا الطابع النثري للمقطع الرباعي الأول لندخل إلى مجال الأصوات. ذلك أن القلب في البيت الأول (من الفانين الحشد الدنيء)، وجناس حرف الميم في الكلمة الفرنسية للفانين (mortels) والكلمة الفرنسية للحشد (multitude)، وكثرة بعض الحروف الصامتة بالفرنسية (d, t, l)، والاستخدام شبه الخطابي للفظة الفانين المستعارة من الأسلوب الراقي بدلاً من لفظة

الناس أو البشر، لا شك ظواهر تشكل مفتتحًا مهيبًا على المستوى الصوتي. أما البيت الثاني فهو يزيد من حدة هذا التضخيم، إذ نقع فيه على نوع من التشخيص (سوط الملذات)، وعلى جمع بين المحسوس (سوط) والمجرد (الملذات). كما أن كلمة سوط لا تشكل على مستوى النظم إلا مقطعًا لفظيًا واحدًا، الأمر الذي يزيد من الحدة الصوتية لوخز الضمير. أما إضافة صفة هذا الجلاد الغشوم إلى الملذات بما تتضمنه من تناقض داخلي: اللذة باعتبارها جلادًا، فترفع القصيدة إلى مستوى الهجاء، بل وإلى قمة الملحمة. والقصيدة تحتوي، بالفعل، على كل عناصر الملحمة: الصفات التحقيرية (الدنيء) وصفير سوط العقاب، والكناية التشخيصية أو التشخيص المضخم والجناس الناجم عن تكرار بعض الأصوات كالراء التي تحدث دويًا كدوي الرعد في قلب النظم السكندري. وأخيرًا نرى كيف يتمم ويتوج البيت الثالث هذه اللوحة الكاريكاتورية الكئيبة في صورة هذا الحشد الذي يلتقط وخزات الضمير كما تُلتقط الأزهار، وهذا الحفل المنعوت بالمذلة. نحن كنا نتوقع أي شيء خلال هذه الصورة، إذ إننا نتخيل عادة الحفل في جماله وبهجته أو في فخامته. أما حفل بودلير فهو احتفال العبيد الأذلاء، وموكب الظهور المحنية تحت ضربات سياط طاغٍ مستبد، ألا وهو طاغي الملذات. وهكذا تتحول متع البشرية المسكينة إلى أشغال شاقة تصاحبها قهقهات السخرية والاستهزاء.

ليس هناك أبيات من الشعر أكثر قدرة على الوصف من هذه الأبيات الثلاثة التي انتهينا من تحليلها. فالشاعر استطاع فيها، بغية صياغة فكرة عامة مستهلكة وعرض حقيقة مألوفة، وهي كون الملذات الدنيوية، وفقًا لتعاليم كل الديانات والأخلاق، خالية من السمو ومصدرًا من مصادر الألم والعذاب، ابتكار أكثر الصور جرأة ودهشة وأبعد المقاربات عن كل توقع، مازجًا على هذا النحو بين كوميديا التحقير والغرابة المقبضة وبين المأسوية الهازئة وقتامة الاحتفالات الجنائزية.

أما البيت الأخير من المقطع الرباعي الثاني في امتداده كجسم من أجسام الرسام الإسباني جريكو، فهو يمثل تعارضًا مدهشًا مع ما سبق: «مُد إليّ يدك، يا

ألمي، وأقبل من هنا/ بعيدًا عنهم.» نلاحظ هنا، من جديد، كما رأينا بصدد البيت الافتتاحي للقصيدة، أن الإيقاع يمضي متهدجًا متقطعًا أشبه بحركة تنفس محبوس في صدر يختنق. وانظر، بالأحرى إلى الوقفات التي يلزم تسجيلها:

«يا ألمي، / مُد إليّ يدك / أقبل من هنا. /»

«بعيدًا عنهم». إننا هنا كما لو كنا بصدد أقدام تتابع، قدمًا بعد قدم، على أحد شوارع باريس المرصوفة في حركة تجاوب متقطع مع جولة الشاعر الليلية وهو في صحبة ألمه الرهيب الذي لا يفارقه.

إن هذا التعارض القوي لا يبرز في تقطع الإيقاع فحسب، وإنما أيضًا في العودة إلى ألفة البداية بعد الانطلاقة الملحمية –الهجائية والدفعة العنيفة للأبيات الثلاثة السابقة. كما يبرز هذا التعارض مع المقطع الأول من القصيدة عبر هذه الوحدة الثنائية بالغة البشاعة، التي يزيد من وقعها على الشاعر القرب المشين لهذه الحشود الصاخبة وهي تتكالب على الملذات الليلية الرخيصة.

ويأخذ الشاعر في الابتعاد عن لجب موسيقى هذا الحفل الشعبي، هاربًا من الاختلاط البشع لهؤلاء الرجال وهم يلهون في بذاءة من غير أي اعتبار لمشاعر الاشمئزاز والندم التي ستصيبهم في الأيام التالية.

ثم نقع فجأة على مشهد مخالف تمامًا يدعو إليه الشاعر رفيقته الخبيثة المؤذية المرأة – الألم. ويتكون هذا المشهد من ثلاثة فصول وثلاث شخصيات غير عادية، هي السنوات والندم والشمس. فهل تشعرون الآن بقيمة الفعل (نظر) المستخدم في صيغة الأمر؟

: **«انظر انحناءة السنوات المتوفاة / على شرفات السماء، في أثوابها العتيقة ...»**

ولا شك أن هذا المشهد، الذي يصنعه بودلير، طريف وسخيف معًا، أو هو، على الأقل، يوحي بالموت. إننا هنا أمام صورة عتيقة لجولييت تتصنع الظرف وهي تنحني

على شرفة لا وجود لها أمام روسو مريض ومشلول (الشاعر نفسه). أضف إلى ذلك أن صفة متوفاة تبث في القصيدة فكرة الموت الملازمة للمقطعين الرباعيين اللذين فرغت من دراستهما. إن هذه الصفة تسجل بداية مسيرة جنائزية لن تتوقف قط، في وتيرتها المتقطعة كضربات متكررة على طبل مغلف بقماش من الكريب، قبل نهاية القصيدة. كما أن هناك كلمتين أخريين تتجاوبان مع كلمة متوفاة، وهما محتضرة وكفن.

ولقد لاحظنا، بالفعل، أن الأبيات الثلاثة الأولى من المقطع الرباعي الثاني توحي برسم للفنان جويا(٤) أو برسم كاريكاتوري للفنان دوميييه(٥). من ثم، فإن صورة السنوات المتوفاة المشخصة، ولكن ببشاعة، لأنها لم تعد موجودة وتنحني، مع ذلك، في أثواب بعيدة عن الموضة، على شرفات السماء، لا شك من أغرب اكتشافات عبقرية بودلير. كيف لا نفكر في هذه الحال، في محظيات كارباشيو(٦) المزوقة، المرهقة والمكومة على نفسها؟ هنا أيضًا نلاحظ هذا التواطؤ بين المحسوس (انظر، انحناءة، شرفات السماء، في أثواب عتيقة) والمجرد (السنوات المتوفاة) الذي يدل على قدرة الشاعر شبه السحرية على الإبداع الفني. ولنتذكر، أخيرًا، أن هذه السنوات المتوفاة هي السنوات التي عاشها الشاعر كلها، وهي أكثر من أربعين سنة؛ ومن بينها تعد أجمل السنوات هي أكثرها دراً للشفقة نظرًا لحسنها الذابل.

ويشكل «بزوغ الندم الباسم من أعماق المياه» اللوحة الثانية من المشهد، وفيها تصعد الحركة من أسفل إلى أعلى، بينما كانت الحركة في البيتين اللذين فرغت من التعقيب عليهما تتم من أعلى إلى أسفل. كما أن وضع المصدر (بزوغ) في بداية البيت، ذي النظم السكندري، يجعل منه صاروخًا، أو دفقة من الماء أو دفعة مفاجئة أو صعودًا مظفرًا.

أما التضاد بين كلمة الندم، والنعت المصاحب لها (الباسم)، فهو رائع لأنه غير مصطنع، كما هو عليه أحيانًا عند كورني أو هيجو؛ إذ بالفعل أكثر أنواع الندم إيلامًا

تبتسم أحيانًا. إنها مشاعر النفس الحيية عند فنان ذواقة للجمال ومتأنق كبودلير، الذي لن يفقد حتى النهاية إحساسه بواجبات المجاملة. فما أبعدنا، إذن، من ندم الرومانسيين الاستعراضي ومن «البكائين ذوي القوارب»(٧) الذين كان يشجبهم موسيه! أما بالنسبة لتعبير من أعماق المياه فنحن، بلا شك، بصدد نهر السين الذي يكتسي هالة من العظمة بسبب هذا الجمع. كما أن مياه هذا النهر تسمح للندم المشخص بمثوله، كفينوس بوتيشللي التي تخرج باسمة من البحر. ويا لرونق الكلمات في عبارة أعماق المياه التي تجعلنا نحلم بالمياه الكبرى لقصر فرساي، وبالرسام فاتو(٨) والموسيقار هاندل(٩).

وها هي ذي اللوحة الثالثة والأخيرة: «غفوة الشمس المحتضرة تحت قبة الجسر»، وهي تتعارض بشدة مع اللوحة الثانية؛ إذ هي تتجه أفقيًا (بينما كان الاتجاه عموديًا في اللوحتين السابقتين). والشمس، هذه الأداة الطَّيِّعة في أيدي الشعراء، ليست هنا بمثابة ممثلٍ لأبوللو الفتى الوضّاء، إذ يحولها بودلير إلى صعلوك باريسي منهك القوى حتى الموت (محتضر) يلوذ بمكان تحت قبة جسر على السين ليخلد إلى النوم. إننا هنا أمام آخر لمسة من الضياء. ومهما تكن تعاسة هذا الضوء الأحمر، فإنه يُنير، ولو بشكل مأسوي وكأنه حريق، كل ما كان من حياة الشاعر التعس. إنها حقاً نهاية النهار. لقد سجل فعلاً، بودلير هذه اللحظة، بالرسم، على انحناءة الحجر.

نحن نصل الآن إلى البيتين الأخيرين من هذه القصيدة. وعلينا، من ثم، أن نعتكف. ذلك أن أداة العطف (واسمع) التي تعقبها فاصلةٌ جد مؤثرة تفرض علينا الصمت، إذ الموت لا يدخل ببساطة إلى أي مكان. إنه أشبه بامرأة مشاغبة ذات حكايات وبممثلة بشعة. لننظر: «وكأنه كفن طويل يجرجر أذياله في المشرق». غير أن بودلير كتب (واسمع) ولم يكتب (انظر)، إذ هذا الكفن الطويل لا يكاد يميزه البصر، بينما يدركه السمع: إما في صورة حفيفٍ لذيل ثوبٍ مجرجر وإما في صورة حرير يُفرك أو في صورة تنورة لها صرير. كما أن مسيرة هذه المرأة الخفية بطيئة، بل أكثر من ذلك، سقيمة ومتراخية. وفيم العجلة! أليس كذلك!! لنُعجب، أيضًا، بالجناس الذي

يحدثه تكرار حرف اللام (l) في كلمة طويلة بالفرنسية (long) وكلمة كفن (linceul)، ولنلاحظ كذلك تضافر الأصوات الصامتة والمهموسة التي يحدثها تتابع حروف الحركة والأصوات الأنفية. «comme un long linceul traînant à l'orient»

ونلاحظ بفعل هذه السخرية المريرة الملازمة لطبيعة بودلير أن الكفن يأتي إلى الشاعر من الشرق، أي، من حيث ينبثق النور. وتبرز هنا قوة الرمز الماثلة عند هذا الشاعر النادر في فرديته وتشاؤمه، إذ يعد الشرق، بالنسبة له، مصدرًا للموت وليس للحياة. كما أنه إذا كان الشاعر في مساء حياته حقاً، فلن تتاح له، وهو ملتفت نحو هذا الشرق نفسه، رؤية بزوغ النهار مرة أخرى. ولاشك أن هذا البيت السكندري النظم، الذي لا يكف عن الامتداد والتوتر، يحتوي على ما يشبه الديكور المسرحي، المبعوث بعد العرض، مع كل ما يتضمنه من كآبة وصناعة مترية وعديمة الجدوى.

ولنقرأ هذا البيت: «واسمع، يا عزيزي، اسمع الليل الرقيق وهو يسري» فهل هناك كلمات تمكننا من التعليق عليه؟ إن الصمت أجدى هنا من الكلام، إذ يجدر بنا، فعلاً، أن نصمت حتى نفهم. ولكن علينا، على كل حال، أن نقر بالأمر، وذلك بقدر ما أسرّ بودلير بهذا البيت همسًا إلى صاحبه الألم. هنا كل شيء يسبح في الموسيقى، إذ الموت نوع من الموسيقى، بل هو الموسيقى عينها. وليس عبثًا أن يكرر الشاعر فعل السماع: «واسمع، يا عزيزي، اسمع...». لاحظ انقسام فعل الأمر المزدوج هنا إلى شطرين بواسطة هذا النداء العجيب يا عزيزي. ولست أدري إذا كان كل الناس مثلي، فأنا لا أرى في (يا عزيزي) أي نوع من الحنان أو الاهتمام. بل، على العكس، يبدو لي أن الشاعر الفاسق الشيطاني يتصنع التجاوب مع أمنية ألمه حتى يحسن الانتقام منه بعد ذلك. إنه يهدئ من روعه، ويحاول آخذًا بيده، اصطحابه في جولة حتى يظهره على روعات باريس، هذه المدينة الكريهة العزيزة، الغانية، وحتى يضعه فجأة في مواجهة الليل، أي الموت. هنا شيء يشعرنا بالارتجاف في هذا البيت الأخير، إذ إن عبارة يا عزيزي ذات الوقع المليء بالسخرية والاستهزاء، تصدر كوشوشة الأشرار. أضف إلى ذلك أن الشاعر في نزعته المرضية يستطعم، بشراسة، انتصاره الأخير. فلقد بلغ غايته

ونهايته. ومن هنا تأخذ صفة الرقة (الليل الرقيق) طابع الالتباس: فهذا الليل يتقدم بلا ضجيج على حافة قدميه، ولكنه، في الوقت نفسه، لذيذ، في أعين الشاعر، إذ إنه يعده بالراحة النهائية.

إن القصيدة تنتهي بفعل من أفعال الحركة يسري...، الأمر الذي يزيد من حدة الطرق، ويعني أن تقدم الليل لا محيد عنه، وكأنه القطار المقيد على القضبان. هنا تتحول الهلوسة إلى شعر وتتحقق المعجزة الفنية.

وفي نهاية هذه المحاولة الناقصة لتفسير إحدى قصائد بودلير الشهيرة، إذ تبين لي أن كل كلمة كانت في حاجة إلى تعقيب أشمل، وأنه كان لزامًا عليّ دراسة هذه القصيدة على مستوى النظم والوزن والنبر، أقول ماذا يمكننا أن نستخلصه منها ؟

أولاً: أن بودلير لم يكن قط على راحته بقدر ما كان في هذه القصيدة – السونيتة. وإذا كان هذا الفضاء المحدود للقصيدة يناسبه، فهو – كما يبدو لي – مناسب للقارئ أيضًا. ذلك أن هذا الشاعر العليم بفنه يرضينا بدقته على مستوى الصياغة، وباقتصاده في تخير ألفاظه، وبقدرته الفنية الصارمة على التعبير، من خلال الدائرة الكاملة للأربعة عشر بيتًا من النظم السكندري، عن أعنف أحاسيسه الجسدية، وأعمق مشاعره الإنسانية، وعن أشد أفكاره ابتكارًا وعن أعظم صوره قدرة على التفجير. انظروا إلى الوقت الذي اضطررت إلى استغراقه لشرح هذه الأبيات، وإن لم يكن هذا الأخير إلا تحليقًا حولها. ثانيًا، وهذا هو الأهم: أن هذه القصيدة تبرهن لنا، إذا ما زلنا في حاجة إلى ذلك، على أن الشعر لغة إيحاء، فهو أكثر الفنون قربًا من التصوف ما دام يدفعنا إلى الاهتزاز حينما يصور لنا الشاعر رجفته أو يكاد على مستوى الإحساس الجسدي نفسه. ولقد صدق أندريه جيد حينما قال في هذا المعنى: «قيمة بودلير قيمة انفعالية قبل كل شيء»؛ ولكن إذا كان الانفعال هنا هو معيار الجمال، فإنه سيظل الميزة الفريدة لشارل بودلير.

****

هوامش

١ – تتكون قصيدة – السونيتة (Sonnet) من أربعة عشر بيتًا من الشعر موزعة على النحو التالي: بداية القصيدة تتشكل من مقطعين رباعيين والجزء الثاني منها من مقطعين ثلاثيين (٤+٤+٣+٣) وتخضع لقواعد ثابتة بالنسبة لتوزيع القوافي.

٢ – Mendès Catull (1841-1909) كاتب فرنسي اشترك مع جوتييه ودي ليل آدم في تأسيس المجلة الفانتازية عام ١٨٦٠ وهي تحتوي على أعمال كتاب المستقبل من البرناسيين.

٣ – مدام أوبيك (Mme Aupick) والدة شارل بودلير وهذا الاسم الذي تحمله هو اسم زوجها الثاني الضابط جاك أوبيك وذلك بعد وفاة زوجها الأول المسن فرانسوا بودلير والد الشاعر. وعرف عن الشاعر تعلقه الشديد بوالدته وغيرته من زوجها الثاني. أما جان دوفال (Jeanne Duval) فكانت عشيقة الشاعر الزنجية وملهمته في كثير من قصائد ديوانه: أزهار الشر.

٤ – فرنسيسكو جويا Goya Y Lucientes (1756 - 1828) رسام ونحات إسباني شهير. ولقد عُرف بعد إصابته بالصمم بأسلوبه الحاد والعنيف.

٥ – هونوريه دومييه Honoré Daumier (1808 - 1879) رسام فرنسي مشهور برسومه الكاريكاتورية السياسية والاجتماعية.

٦ – Vittore Carpaccio (1460 - 1526) رسام إيطالي من الدرجة الثانية، معروف بلوحاته السردية ومنها لوحاته التسع أسطورة القديسة أورسولا (١٤٩٠).

٧ – ومن أشهرهم لامارتين.

٨ – Antoine Watteau (1684 - 1721) فاتو من أشهر رسامي عهد الوصاية (La Régence) بعد وفاة لويس الرابع عشر (١٧١٥–١٧٢٣) وهو رسام المجتمع الراقي واللقاءات الغرامية ذات الذوق المرهف والرفيع. وأهم لوحة له رحلة إلى جزيرة الحب سيتير .(Le Pèlerinage à l'Ile de Cythère)

٩ – يورج فريدريش هاندل Georg Friedrich Haendel (1685 - 1759) موسيقار ألماني غنائي. ولقد ألف للأوبرا (Rinaldo) ومجموعة من الكونشرتو والسوناتا.

****

ذكـــريـــات
عن مؤنس طه حسين

بقلم الدكتور عبدالرشيد الصادق محمودي

أغلبية الناس لا تعرف مؤنس طه حسين إلا عن طريق أبيه. فهو الذي أهدى إليه مؤلف «الأيام» الجزء الثاني من الكتاب، فقال: و«ها أنت ذا يا بني تهجر وطنك ومدينتك ودارك وتفارق أهلك وأصدقاءك، وتعبر البحر في سنك هذه الصغيرة لتطلب العلم وحيدًا في باريس». ومع ذلك فإن مؤنس جدير بأن يعرف في حد ذاته. فقد كان كاتبًا وشاعرًا وإن كان يكتب بالفرنسية فضلاً عن أنه كان إنسانًا ممتازًا. ولما كنت قد عرفته عن قرب وأحببته لشخصه بمعزل عن حبي لأبيه، فإن واجب الصداقة يملي عليَّ أن أكتب في رثائه.

توفي مؤنس طه حسين في السابع والعشرين من نوفمبر، أي سنة (٢٠٠٤)، كان عندئذ في الثانية والثمانين من عمره فقد ولد في سنة (١٩٢١) وكان في السنوات الأخيرة من حياته مريضًا. ومع ذلك فقد كان صعبًا علي أن أصدق أنه غادر المكان: لقد كان صديقي و«جاري».

رأيته لأول مرة في دار الإذاعة المصرية (عندما كانت في شارع الشريفيين) في سنة ١٩٦٠ على أرجح تقدير. ويبدو أن شخصًا ما همس في أذني قائلاً: «هذا هو مؤنس ابن طه حسين». وكنت أعرف حينذاك أنه يحاضر في قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب، جامعة القاهرة. وكان ذلك لقاءً عابرًا لم يسفر عن شيء.

وبعد أن دار الزمن دورة كبيرة أتيح لي بداية من سنة ١٩٧٨ أن أرى مؤنس يروح ويجيء في مقر اليونسكو بباريس حيث كنا نعمل كل في قطاع مختلف. وقد ظل ذلك

شـأننا لسنوات عـديدة يعبـر أحـدنا طريق الآخـر دون تعـارف. وكنت أراه في بعض الأحيان مع زوجته ليلى العلايلي، وكان كلاهما وسيمًا أنيقًا مرهف الملامح. وكانت ملامح مؤنس - وخاصـة نحوله وجبهته العالية ووجهه المستطيل - تذكر على نحو واضح بأبيه. وقد تمنيت أحيانًا أن أقترب منه وأتعرف عليه، ولكن خجلي كان يحول دون ذلك. ولكم ندمت على أنني لم أسع إلى التعرف على طه حسين عندما كان ذلك ممكنًا، وإني لأشعر الآن بالندم لأنني لم أسارع إلى التعرف على مؤنس رغم أن ذلك كان أمرًا في غاية السهولة.

ولم يدفعني إلى اتخاذ الخطوة الأولى نحوه إلا حاجة تتعلق بدراسة أبيه. ففي سنة ١٩٨٥ وقعت على عدد من المقالات التي كتبها طه حسين بالفرنسية - وكان معظمها مجهولاً - ورغبت في جمعها ونقلها إلى العربية. وكان عليّ أن أتغلب على خجلي وأذهب إلى مكتب مؤنس في اليونسكو لأعرفه بنفسي وأستأذنه في الترجمة والنشر وأطلب مساعدته في البحث عن أي مقالات أخرى مماثلة. وقد نوهت في إبانه بتلك المقالات (انظر الأهرام ١٨ ،٢٥/١٠/١٩٨٥) ونشرتها في كتاب صار معروفًا بين دارسي طه حسين وكانت تلك نقطة البداية في علاقة طويلة ومثمرة. وذلك أنني لم أتوقف منذ ذلك الحين عن دراسة طه حسين وتقصي كتاباته المجهولة وتتبع مساره التعليمي والفكري. وكان مؤنس خير معين في تلك الرحلة الطويلة. فقد كنت أطلعه على مشروعاتي أولاً بأول والتمس مشورته وأستفسر منه عمّا أجهله وأستأذنه كلما اقتضى الأمر ذلك.

ولكن هذه العلاقة الطويلة المثمرة انتهت كما ينبغي إلى صداقة ربطتني بمؤنس في حد ذاته لسنوات طويلة. كنت أزوره في مسكنه، وقد زارني في مسكني، وكنا نلتقي في الخارج لنتعشى معًا، وكنا نتبادل الرسائل. ولقد كان من الطبيعي أن يطغى طه

حسين على أحاديثنا ما كان منها شفهيّاً أو مكتوبًا، ولكن حضور الأب الطاغي لم يحل دون تكشف مؤنس وتألقه كمثقف رفيع الثقافة وإنسان من طراز فريد.

ويخيل إليَّ الآن أنه كان يجاهد واعيًا أو غير واع للتحرر من سطوة أبيه. كان يؤدي الواجب حيال الرجل الذي كان يقر بعظمته ويمجده ويذيع شهرته في الناس ويساعد الباحثين في أدبه. كتب إليّ في إحدى رسائله يقول: «الواقع أن أبي ليس ملكي. إنه ملك لكل الرجال والنساء الذين يحبون الأدب بصفة عامة ، والأدب العربي بصفة خاصة. وتلك إذن هي العالمية».

ولا ينبغي أن ننسى في هذا الصدد أن مؤنس ظل لفترة طويلة يعمل في كنف أبيه ويستظل بظله لقد نشأ في تلك البيئة الثقافية الرائعة التي تشكلت حول طه حسين وسهرت زوجه سوزان على تنظيمها. وتربّى مؤنس على قيم الثقافة الإنسانية الرفيعة التي مثلها طه حسين في حياته كطالب علم وأديب. وكان مؤنس بثقافته الفرنسية ودراسته لليونانية واللاتينية وتدريسه للأدبين اللاتيني والفرنسي وحبه للفنون والموسيقى فرعًا من فروع تلك الشجرة الوارفة. وقد ظل لسنوات طويلة يعمل مساعدًا لأبيه. فقد ترجم إلى الفرنسية بالتعاون مع أخته أمينة «أديب» و- إذا لم تخني الذاكرة - (شجرة البؤس). كما تعاون مع أندريه جيد على تنقيح الترجمة الفرنسية لكتاب الأيام (الجزأين الأول والثاني) . وأحسبه قد أسهم في تنقيح النصوص التي ألفها طه حسين بالفرنسية.

ولا شك أن مؤنس قد ازدهر طيلة الفترة التي عاش فيها مستظلاً بأبيه. فلقد وفّر طه حسين لولده تعليمًا ممتازًا في مصر وفرنسا، كما وفر له مناخًا ثقافيّاً لا نظير له في مصر. فلقد كان بيت طه حسين ملتقى لكبار الكتاب والفنانين المصريين والأجانب. وكان ينعقد فيه أيام الآحاد صالون أدبي يؤمه أصدقاء طه حسين ومريدوه من مختلف أنحاء العالم. حدثني الناقد الفرنسي الكبير ريني إتيامبل أنه أثناء إقامته في

الإسكندرية وعمله رئيسًا لقسم اللغة الفرنسية بـ (جامعة إبراهيم كما كانت تسمى عندئذٍ) لم يكن يسمح لشيء بأن يحول بينه وبين حضور صالون طه حسين و«الجلوس عند قدميه» – على حد تعبيره. وكانت أعمال كبار الموسيقيين الكلاسيكيين تسمع وتعزف في بيت طه حسين.

ويبدو أن تلك البيئة الثقافية الحافلة قد ساعدت على تفتح مواهبه في سنة مبكرة. فقد نشر ديوان شعره الأول (شاحبًا كان الظلّ) وهو في السادسة عشرة من عمره. وعندما عمل بالتدريس في الجامعة برز تعدد مواهبه واهتماماته. حدثني بعض طلابه الذين درسوا عليه (وأعني الدكتورة أمينة رشيد والدكتورة آمال فريد) في اللغة الفرنسية بكلية الآداب بجامعة القاهرة، وكيف كان مؤنس يفتح لهم أبواب الثقافة الرفيعة ويعلمهم الاهتمام بالموسيقى وتاريخ الفن، وكيف كان قادرًا على تحبيبهم في الشعر اللاتيني رغم بعده عن أذواقهم. وقد روت لي الدكتورة آمال فريد كيف كان مؤنس يخرج عروضًا مسرحية يمثل فيها طلابه وكيف كانت ترى بين الحضور طه حسين وتوفيق الحكيم ومحمد حسين هيكل.

ومن الملاحظ أن معظم المؤلفات المنشورة لمؤنس قد صدرت وهو ما زال في كنف أبيه أو قبل أن يستقر في فرنسا بصفة نهائية. فقد صدر له في تلك المرحلة ثلاثة دووابن من الشعر ومسرحية. كما صدر له في القاهرة كتابان مترجمان عن الفرنسية هما «الإسلام في الأدب الرومنطيقي في فرنسا» (وهو في الأصل رسالة دكتوراه)، و«ملامح رومانسية». بل إننا نراه في ديوانه الأول يكتب قصيدة عن الصحراء ويشير صراحة إلى أنها تستلهم شعرًا للأخطل، ويرسل من ثم تحية ضمنية إلى أبيه.

ولكن أداء الواجب نحو الأب كان حرياً بأن يثقل على مؤنس. كانت الفرنسية هي لغته الأصلية التي يستخدمها في الكتابة والكلام، ولم يكن يحسن العربية ومعنى ذلك

أنه لم يكن في نهاية المطاف على علم وثيق بأدب أبيه. وكان على وعي بذلك القصور ويعترف به ويعتذر عنه.

يضاف إلى ذلك أن مؤنس كما عرفته كان يتوق إلى أن يتعرف الناس عليه كشخص قائم بذاته. كان الناس يتوافدون عليه بوصفه ابن طه حسين. ولكنه كان هو نفسه كاتبًا وشاعرًا مرهفًا، وكان في حاجة إلى الصداقة وقادرًا عليها. فلم يقاوم الدعوة إليها، بل يسارع إلى مبادلة الود بالود، وإن كان يؤثر في نهاية المطاف أن يكتفي بذاته حرصًا على عزة نفسه.

ولم يكن تحفظه يمنعه من البوح بذات نفسه للصديق. وإني لأذكر كيف كان ألمه شديدًا عندما توفيت أخته أمينة في سنة ١٩٨٨ فلما عزيته فيها كتب يقول: «هأنذا أعود من القاهرة حيث كان كل شيء صعبًا على النفس مؤلمًا». وتذكّره وفاة أخته برحيل زوجته من قبل فيومئ إلى هذه المحنة بقوله: «أجل، إني أكابد الألم منذ خمسة أعوام، ولكن ذلك أمر شخصي ويجدر بي ألا أرزأ الآخرين به» ولقد ظل طيلة علاقتي به يذكر ليلى ويطري جمالها وحسن خصالها ويتوجع لفقدانها.

ولقد كان رحيله عن الجامعة وعن مصر بصفة عامة في أوائل الستينيات إحدى المحن الكثيرة التي تعرض لها، فلقد خسرته الجامعة كما خسرها. كان أستاذًا جامعيًا بكل معنى الكلمة. وكانت الجامعة هي بيئته الحيوية التي يمكنه فيها أن يزدهر بحق، فيمارس نشاطه الأكاديمي دون إضرار بإبداعه أو هواياته المتعددة.

أما لماذا ترك الجامعة ومصر، فهو موضوع لا أستطيع الخوض في تفاصيله لأنني أجهلها. ومن المؤسف أنه لم يخطر ببالي أن أسأله عن حقيقة الأمر. يقال إنه ترك العمل في قسم اللغة الفرنسية بسبب نزاع على الترقية أو رئاسة القسم ولكن يخيل إليّ أن لرحيل مؤنس عن مصر أسبابًا أخرى تتعلق بتطورات ذات صبغة عامة. فلعله

رأى أن البيئة الثقافية الناطقة بالفرنسية التي نشأ فيها وازدهر قد أصابها التدهور. كانت مصر قبل رحيل مؤنس عنها حافلة بالنشاط الأدبي الناطق بالفرنسية. وكان من السهل عليه وعلى أمثاله من الكتاب الناطقين بالفرنسية وغيرهم من الأجانب أن يؤلفوا وينشروا أعمالهم في ظل حياة كوزموبوليتانية تتسع للجميع. وكانت هناك مجالات أدبية وصحف ناطقة بالفرنسية وغيرها من اللغات الأوروبية تستقبل إنتاج هؤلاء الكتاب وتنشره في مصر وعلى صعيد العالم. وكانت الصلات الثقافية بين مصر وفرنسا قد وصلت في الأربعينيات من القرن الماضي إلى إحدى ذراها. كان طه حسين على سبيل المثال ينشر «الكاتب المصري» في القاهرة، وكان لهذه المجلة توأم جميل يصدر في الإسكندرية بالفرنسية، وأعني بذلك مجلة «قيم» التي كان يرأس تحريرها إتيامبل ويكتب فيها طه حسين وتوفيق الحكيم وحسين فوزي وألبير قصيري وغيرهم من الكتاب في مصر وفرنسا.

وقد نعمت أنا وأبناء جيلي من الكتاب الناشئين في ذلك العصر ببقايا الازدهار حتى أوائل الستينيات. فقد كان بمستطاعنا أن نطلع في القاهرة على ثمرات المطابع في أوروبا فور صدورها. وإذا صح ما يقال من أن مؤنس كان يخرج لطلابه مؤلفات كتاب المسرح الطليعيين في فرنسا (مثل بيكيت ويونسكو)، فقد كنا - أنا وغيري - نسارع إلى ترجمة تلك الأعمال إلى اللغة العربية لكي تخرج وتذاع في إطار ما كان يسمى بالبرنامج الثاني في الإذاعة المصرية.

ولكن من المعروف أن الأوضاع في الجامعة وفي الحياة الثقافية المصرية بصفة عامة أخذت تتغير على نحو شامل منذ قيام الثورة ونزوح كثير من الأجانب وتضييق الخناق على الجامعة والجامعيين. ولعل مؤنس قد شعر أن الحياة في مصر لم تعد تلائمه. ولم يكن في ذلك مختلفًا عن غيره من الكتاب والفنانين الذين أخذوا يرحلون عن مصر بداية من أوائل الخمسينيات.

ولا بد أن فرنسا بدت وكأنها أنسب مكان له، وخاصة أن زوجته كانت بدورها فرنسية التعليم والثقافة. ولكن مؤنس عندما انتقل إلى بارس كان غريبًا فيها بمعنى من المعاني. فهو لم يعمل في الوسط الأكاديمي الذي كان مؤهلاً له خير تأهيل، بل أصبح موظفًا دوليّاً في منظمة اليونسكو. ولا شك أنه أدى هنالك خدمات جليلة في مجال نشر الروائع العالمية، بما في ذلك روائع الأدب العربي، ولكن يخيل إليّ أن العمل الإداري كان يستهلك جزءًا كبيرًا من وقته وطاقته.

وهو لم يزدهر كما ينبغي في وطنه الجديد. أقول «كما ينبغي» لأنه أصبح شاعرًا فرنسيّاً راسخ القدم قبل أن يهاجر إلى فرنسا، ولأنه حصّل تعليمًا فرنسيّاً لا يحصله إلا النخبة من الفرنسيين (فقد التحق بمدرسة المعلمين العليا التي تخرّج منها عدد من أعلام الفكر الفرنسي مثل جان بول سارتر وميرلو بونتي وبول نيزان وريمون آرون). كما حصل بعد التخرج من هذه المدرسة على درجة الأجرجاسيون، وكان في ما يقال أول مصري يفوز بها. يضاف إلى ذلك أنه كان على معرفة وثيقة بعدد من أعلام الأدب الفرنسي من أصدقاء أبيه والذين كانوا يرعونه حبّاً في الأب وتقديرًا لنبوغ الإبن. ومن بين هؤلاء الأعلام كان (ماسينيون وأندريه جيد وإتيامبل). وكان باستطاعة هؤلاء أن يساعدوه في نشر أعماله، هذا إذا كان في حاجة إلى مساعدة أصلاً. وذلك أن مؤنس طه حسين – بحكم عمله في اليونسكو على الأقل – لم يكن مجهولاً في أوساط الأدب والنشر في فرنسا. ومعنى كل ذلك أن سبل النجاح والشهرة في فرنسا كانت مفتوحة أمامه، وكان بإمكانه أن يحتل مكانة مرموقة فيها. ولكنه لم يستغل تلك الفرص، وكان بطبعه راغبًا عن الظهور والشهرة.

ولقد عرفت في اليونسكو عددًا من الشعراء والروائيين الذين ازدهروا فيها واحتلوا مكانة مرموقة في فرنسا وعلى صعيد العالم، وكان باستطاعة هؤلاء الموظفين الأدباء أن يجمعوا بدرجات متفاوتة من الصعوبة بين أعبائهم الإدارية ونشاطهم

الإبداعي. ولكن مؤنس لم يكن من بين هؤلاء. فهو بقدر ما أعلم لم ينشر من إنتاجه شيئًا يذكر طيلة عمله في المنظمة. ويبدو أنه كف عن نشر الكتب لعشرات السنين حتى ظهر له بعد تقاعده ديوان رابع عنوانه «سوف ينحسر البحر» (١٩٩٥)، وكان مخصصًا لرثاء زوجته.

ولكن مؤنس كان يكتب دون أن ينشر. فلقد قرأت مؤخرًا (انظر الأهرام، ٥ ديسمبر) خبر المذكرات التي خلفها في (٨٠٠) ثمانمائة صفحة والتي تنوي وزارة الثقافة في ما قيل ترجمتها إلى العربية، ولست أعرف مدى صحة هذا الخبر أو مدى دقته. ولكن من المؤكد أن مؤنس كان يكتب بعد أن تقاعد، وبعد أن اعتزل المجتمع بسبب المرض الذي ألم بحنجرته (وكان بالمناسبة ذا صوت جميل يذكّر بصوت الأستاذ العميد) فأفقده القدرة على الكلام بسهولة. ويخيل إلي أنه أخبرني بأنه يواظب على كتابة «يوميات». ولكن يبدو أن هناك كتابات أخرى. فقد كتب إليّ في ٢١ سبتمبر ١٩٩٨ يقول إنه يرغب في استئناف العمل في تأليف رواية كان قد شرع في كتابتها في ١٩٨١ – ١٩٨٢ ثم انقطع عن كتابة «هذا العمل الخيالي» بسبب حالة زوجته الصحية وما كان من رحيلها بعد ذلك، ثم عاد ليقول في ١٥ يونيو ١٩٩٩: «يسعدني أن أعلم أن مقامك في القاهرة يعجبك وأنك تكتب. أنا بدوري أكتب. لقد انتهيت لتوي من تأليف مجلد ضخم من ثلاثمائة صفحة». فهل يعني هذا أنه أكمل كتابة الرواية التي حدثني عنها؟ أم أن المجلد الذي يشير إليه يضم عملاً آخر؟ ذلك سؤال لا أستطيع الإجابة عنه، ولكني أرجو أن تتضح الأمور عمّا قريب. وهناك في الواقع أسئلة أخرى يمكن أن تثار حول كتابات مؤنس غير المنشورة. ومن بين هذه الأسئلة: هل توجد له كتابات أخرى متفرقة؟ ألم ينظم من الشعر إلا مرثيته لزوجته التي سلف ذكرها؟

ولكن لنعد إلى المحن التي نزلت بمؤنس. كان من بين هذه المحن غربته عن اللغة العربية كما ذكرنا، وهي حالة لم تكن من صنعه. وذلك أن طه حسين لم يكن لديه متسع

من الوقت لكي يُعنى بتعليم ولده العربية، وترك الساحة مفتوحة لوالدته الفرنسية لكي تمارس تأثيرها دون منازع. وقد روى لي مؤنس كيف كان والده يختبره في العربية أحيانًا فيتلجلج، وكيف كان طه حسين يعرب عن استيائه، وقد حاول أن يعالج هذا القصور فاستقدم لمؤنس معلمًا للغة العربية، ولكن الأوان كان قد فات لتوثيق علاقة الغلام بها.

وكان من الطبيعي أن تؤدي هذه الغربة إلى تغرب عن المجتمع المصري في نطاقه الواسع. وصحيح أن ذلك لم يحل دون ازدهار مؤنس طالما تحرك في دائرة محدودة تشمل حياته الأسرية وحلقات الناطقين بالفرنسية سواء أكانوا مصريين أم أجانب. فلما ضاقت هذه الدائرة وانحسرت تكشفت عزلته في مصر.

ولقد توالت عليه المحن في فرنسا. فقد توفيت رفيقة سفره وهجرته وحبه الأول والأخير (في ما يبدو) أخبرني البعض أنها ملكت عليه فؤاده إبان حياتها معه، ومن المؤكد على أي حال أنها ظلت تملك عليه فؤاده بعد وفاتها. فلقد كان دائم الذكر لها، وكان يتألم لوحدته بدونها. وكان حديثه عنها وشعره فيها يوحيان بأنه وجد فيها المثل الأعلى للأنوثة والصداقة والمرأة الملهمة (بكسر الهاء). فلما أهداني نسخة من رثائه لها ورأيت في شعره حبه الجارف ووفاءه المطلق وحزنه المروع صدمت وروعت وشعرت بانزعاج شديد. كتبت إليه في هذا الصدد أخبره بأنه خطر لي عند قراءة مرثيته أنه - وهو الشاعر الفرنسي أو الناطق بالفرنسية - مجنون بليلى بالمعنى العربي القديم. وسألته عما إذا كان على وعي بهذا النسب الفني. ورد عليّ بقوله: «أجل، أنا واع بهذا النسب الفني. هل تعرف مجنون إلسا لأراجون؟» وكان يشير بذلك إلى ديوان «مجنون إلسا» الذي نظمه لويس أراجون في زوجته إلسا تريوليه. ولعله كان يريد أن يقول إنه إن كان من طائفة العشاق «المجانين»، فإنه ينتسب في ذلك مباشرة إلى الشاعر الفرنسي، لا إلى قيس بن الملوح.

وليس بمستطاعي أن أحكم على شعر مؤنس، فقد قرأت بعضه ولم أدرسه. ولكني ألاحظ للوهلة الأولى أن شعره في رثاء ليلى يختلف تمامًا عن أشعاره الأولى، كانت هذه الأشعار (في ما رأى جان جاك لوتي مؤرخ الأدب الناطق بالفرنسية في مصر) تتميز بالانضباط العاطفي الصارم والطموح إلى كمال الشكل. فإذا صح ذلك، فإن القصيدة التي كتبها مؤنس في شيخوخته تجيش في مقابل ذلك وتهدر وتجرف ما يعترضها من حواجز. فالشاعر لا يخفي شيئًا من حزنه وإحساسه بالفجيعة، ويطلق لأحزانه العنان. وثمة إذن مفارقة غريبة، فالشاعر الشاب لا يتهاون مع نفسه الشابة في حين أن الشاعر وقد أصبح شيخًا يكتب وكأنه شاعر رومنطيقي لا يصغي لصوت «الحكمة».

غير أني أعود فأقول إن هناك نوعًا من الاستمرار في شعر مؤنس. وإذا صح أن شعر شيخوخته يجنح إلى الرومنطيقية، فينبغي أن نتذكر أنه يعود في شعره عن انحسار البحر إلى إحدى قصائده المبكرة التي نشرها في سنة ١٩٣٩ وكان عنوانها «البحر» يقول فيها:

كما تتدفق الموجة وتتكسر على الصخرة
ها هو قلبي قد اصطدم في طفرة من العذاب العميق
بوجودي واصبحت اشعر بان حبي
يتدفق هادرًا كانه موجة
واحسرتاه! إن المياه الباكية إذ تنحسر
مهتاجة نحو البحر وتئنُّ كانها العالم
يبقى منها في فجوات الصخور مستنقع: مريرة
هي الذكرى التي تصيب بالأسن الموجة
المد ينشرني والجزر يسحبني

وهواي منحسر فالبحر يغمره

أحدهما ينتزع نفسي مني والآخر يردها لي

مثقبة مذعورة كأنها موجة

وهكذا يعود مؤنس في رثائه لزوجته إلى صورة البحر بمده وجزره والنفس الممزقة التي تتقاذفها الأمواج. وكل ما هنالك أن الشاعر يتحرر من القيود التي فرضها على نفسه شابًا وينصرف عن «حبه» بالمعنى المجرد ليبكي حبيبة معينة. أو هكذا يخيل إليّ على أي حال.

ثم كانت الطامة الكبرى عندما فرضت العزلة على مؤنس بسبب مرضه الأخير. فقد وصلني منه خطاب رجاني فيه ألا أتصل به تليفونياً وأن يقتصر الحديث بيننا على الكتابة. وكتبت إليه ذات يوم أن لا بأس علينا إذا هو عجز عن الكلام، فباستطاعتنا أن نلتقي رغم كل شيء: أتكلم أنا ويسمع هو، وذلك يكفينا. وقد وافقني على اقتراحي مع شيء من التحفظ. ولكننا لم نلتق بعدها قط. ولم يكن يؤنس وحدته في تلك العزلة سوى رؤية ابنته أمينة وطفليها.

ولقد قلت إن مؤنس لم يكن يجد غضاضة في البوح بآلامه للصديق. وينبغي إذن أن أضيف أن بوحه كان يأتي في عبارة مقتضبة، فهو كما رأينا كان يأنف من الإثقال على الغير بآلامه. و«الحزن (كما قال في إحدى رسائله) يظهر للرائي بأن يكون صامتًا».

لقد كان مؤنس مثالاً للرجولة والكبرياء في تحمل الشدائد. وظل بقدر ما عرفته عزيز النفس صبورًا على المكروه. ولقد تحدثنا عن اليأس ونوبات الكآبة التي كانت تلم بأبيه، بل وناقشنا الانتحار وإن اتفقنا على أنه ليس من شيم النفوس الكبيرة. ويخيل إلي أنه كان يعتقد مثل أبيه أن على الإنسان أن يشقى صامدًا مرفوع الرأس.

ولما علم بأنني على وشك الرحيل إلى مصر كتب يقول: «الواقع أنني أريد أن أمسك بك بالقرب مني»، فكان ردي عليه: «بالرغم من المسافة الفاصلة بين القاهرة وباريس، فستكون دومًا جاري وصديقي». وافترقنا، ولكنه لم يكن يبرح خاطري. كنت أراه بعين خيالي ينهض مبكرًا ليرتدي ملابسه الكاملة ويقرأ بريده ويرد فورًا على مراسيله، ثم ينصرف إلى القراءة والكتابة. فماذا كان يفعل بقية اليوم إذا أصابه التعب؟ وكيف كان يقضي وقته إذا لم تزره ابنته وتشرح صدره بمرأى حفيديه. وهكذا كنت أشفق عليه أحيانًا من شر الوحدة. ولكنني كنت أبتسم أحيانًا أخرى عندما أذكر عذوبته وعفويته. كان إذا تحدث عن مصر أشار إليها أحيانًا بأنها «بلدنا» أو «الوطن الأم». وقد دعوته ذات يوم إلى زيارتي وتناول العشاء معي. فلما سألته عما يريد أن يأكل، قال دون تردد: «ملوخية وفتة». وكان له ما أراد. ولا بأس على الشاعر الذي يدور في سماوات الأخطل وكاتالوس من أن يهبط إلى الأرض على ذلك النحو.

وإني لأعلم أن الموت حق على البشر. بيد أنني عندما علمت بوفاة مؤنس دهشت وعجبت لجاري كيف يحتجب إلى الأبد.

****

المحتوى

الفصل الثامن

الفصل التاسع

****

طباعة شركة سيتي جرافيك - الكويت
هاتف : 4717768/ 9 - فاكس : 4717698

Silhouettes romantiques

Session "Shawki et Lamartine"
Série Spéciale (Paris - Octobre 2006)





الكويت
2006